



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Lamentacje i Medytacje klawesynowe Johanna Jacoba Frobergera – fenomen kompozycji w kontekście aspektów wykonawczych

**Author:** Joanna Boślak-Górniok

**Citation style:** Boślak-Górniok Joanna. (2017). Lamentacje i Medytacje klawesynowe Johanna Jacoba Frobergera – fenomen kompozycji w kontekście aspektów wykonawczych. Praca doktorska. Łódź : Akademia Muzyczna



Uznanie autorstwa - Bez utworów zależnych Polska - Ta licencja zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu zarówno w celach komercyjnych i niekomercyjnych, pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Akademia Muzyczna w Łodzi  
Wydział Fortepianu, Organów, Klawesynu,  
Muzyki Dawnej i Jazzu

Joanna Boślak-Górniok

*Lamentacje i Medytacje* klawesynowe Johanna Jacoba Frobergera  
– fenomen kompozycji w kontekście aspektów wykonawczych.

Praca doktorska

Promotor: prof. dr hab. Ewa Piasecka

Łódź, rok 2017

## Spis treści

Wstęp.....	4
Uzasadnienie wyboru tematu.....	4
Abstrakt.....	5
ROZDZIAŁ 1 Johann Jacob Froberger - wątki biograficzne oraz twórczość klawesynowa.....	13
1.1. Szkic biograficzny Johanna Jacoba Frobergera.....	13
1.2 Twórczość klawesynowa Johanna Jacoba Frobergera.....	22
ROZDZIAŁ 2 Lamenty w muzyce instrumentalnej XVII wieku.....	29
ROZDZIAŁ 3 Lamentacje i medytacje Johanna Jacoba Frobergera - fenomen kompozycji w aspekcie wykonawczym.....	38
3.1 <i>Plaincte faites a Londres pour passer la Melancholie la quelle se joüe lentement et à discretion, Courante, Sarabande, Giges FbWV 630.....</i>	52
3.2 <i>Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisiesme, et se joüe lentement avec discretion FbWV 633.....</i>	59
3.3 <i>Lamentation sur ce, que j'ay été volé. Et se joüe à la discretion, et encore mieux que les soldats m'ont traicté FbWV 614.....</i>	66
3.4 <i>Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste, Ferdinand le Quatresme Roy des Romains 1654, et se joüe lentement avec discretion FbWV 612 oraz 612 a.....</i>	73
3.5 <i>Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher, fait à Paris, et se joüe bien lentement et à la discretion FbWV 632 oraz FbWV 632a.....</i>	77
3.5 <i>Meditation faite sur ma mort future, la quelle se joüe lentement avec Discretion à Paris 1 May Anno 1660 FbWV 620.....</i>	82
Zakończenie.....	88
Bibliografia.....	91
Summary.....	95
Informacje o załączonej płycie CD.....	97

## Wstęp

### Uzasadnienie wyboru tematu

Z utworami Johanna Jacoba Frobergera po raz pierwszy zetknęłam się dość późno w ciągu mojej edukacji muzycznej, bo dopiero na pierwszym roku studiów klawesynowych. Nie w pełni świadoma jak przełomowe, wręcz rewolucyjne, są to dzieła, od razu zafascynowałam się ich niezwykłą ekspresją. Już wtedy moją uwagę szczególnie przykuły *toccaty*, *lamenty*, *tombeaux*. To utwory, w których elementy czasu - takie jak agogika i rytm - są kluczowe dla interpretacji dzieła. Wyrastają bowiem one bezsprzecznie z tradycji muzyki improwizowanej, a ich język muzyczny oparty jest w większości na figurach retorycznych. Spośród wyżej wymienionych moje szczególne zainteresowanie wzbudziły utwory o charakterze lamentacyjnym, które często posiadały barwny komentarz lub opis faktów z życia kompozytora. Dodatkowo moją uwagę przykuła faktura tych utworów, różniąca się zasadniczo od *toccat*, *canzon* czy *ricercarów* Frobergera. Utwory te przeznaczone były tylko i wyłącznie do wykonania na klawesynie.

Twórczość Frobergera z pewnością wyznaczyła nowe standardy kompozycji klawesynowej w XVII wieku. W jego utworach o charakterze lamentacyjnym można doszukiwać się początków stylu fantazyjnego, muzyki gestu muzycznego, który tak bardzo rozwinie się w XVIII wieku. Jeśli spojrzymy na te dzieła w kontekście epoki, zauważymy, że były one awangardowe i wyznaczyły nowe drogi myślenia o klawesynie. Froberger nie tylko dokonał tutaj niezwykłej - jak na owe czasy - syntezy różnych stylów muzycznych, ale poszedł o krok dalej. Przeniósł on na grunt muzyki klawesynowej wokálną retorykę zaczerpniętą bezpośrednio z włoskiego madrygału. Ten zabieg nadał zupełnie nową jakość muzyce klawesynowej. Froberger wpisuje się tutaj w nurt manieryzmu muzycznego. Manierizm kojarzy nam się przede wszystkim z wokálną twórczością Gesualda da Venosy, którego twórczość przypada na drugą połowę XVI wieku. W muzyce instrumentalnej manierizm jako taki nie zaistniał. Trzeba jednak pamiętać, że muzyka instrumentalna wciąż nie była uznawana w tym czasie za pełnowartościową i autonomiczną dziedzinę wiedzy i sztuki. Dopiero wiek XVII przyniósł zmianę w podejściu do muzyki instrumentalnej. Bohdan Pocij tak pisze o manieryzmie w muzyce: „Forma manieryczna powstaje poprzez twórczą fermentację elementów: wikła się tok muzyki, mąci jej narracja; puls rytmu bije nieregularnie, raz

mocniej, raz słabiej, muzyka podrywa się do lotu, to znów zastyga w ekspresyjności bezruchu; linie melodii stają się sztucznie wykręcać; substancja dźwiękowa fermentuje intensywną chromatyką; współbrzmienia wyostają się a dysonanse często nie znajdują rozwiązania (...)”<sup>1</sup>. Wydaje się, jakby autor miał na myśli właśnie *Lamentacje* Frobergera. Nie da się ich chyba lepiej scharakteryzować i opisać w kilku słowach.

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat nasza wiedza o życiu Frobergera wzbogaciła się o nowe fakty. Odnaleziono nowe manuskrypty z dziełami do tej pory nieznanymi. David Schulenberg zwraca uwagę, że pomimo iż od ponad wieku muzykolodzy podkreślają znaczenie twórczości Frobergera, muzyka ta wciąż nie jest dokładnie zbadana i nie cieszy się zbytnią popularnością wśród artystów. Jako powód rozważa fakt, że utwory te zapisane są w sposób wymagający od wykonawcy inteligencji i wyobraźni oraz że tak naprawdę żadne traktaty ani wskazówki z epoki nie mówią jak powinno się traktować tekst tych utworów<sup>2</sup>. Problem notacji w przypadku muzyki improwizowanej, z której wywodzą się przecież wszystkie formy lamentacyjne Frobergera, tak naprawdę do dzisiaj nie został rozwiązany. Jaka przepaść dzieli zapis nutowy od rzeczywistego wykonania, możemy prześledzić dzisiaj, słuchając współczesnych improwizacji jazzowych i oglądając próby ich zapisu<sup>3</sup>. Wydaje mi się, że ta analogia jest trafna, pamiętać trzeba, że notacja jest bowiem zapisem tylko pewnej konwencji, czymś umownym i dla każdego muzyka może oznaczać coś innego. W przypadku muzyki Frobergera sprawę komplikuje jeszcze fakt, że powstała ona ponad 350 lat temu a w żadnych źródłach z epoki nie znajdziemy wskazówek jak należy ją wykonywać.

## Abstrakt

Celem niniejszej pracy jest analiza i opisanie fenomenu, jaki zaistniał w kompozycjach o charakterze lamentacyjnym Johanna Jacoba Frobergera. W twórczości kompozytora możemy znaleźć kilkanaście takich utworów. Posiadają one

---

<sup>1</sup> B.Pociej, *Rozważania o formie w epoce baroku*, Canor nr 2(13), Toruń 1995, s.60

<sup>2</sup> D.Schulenberg, *Recent Editions and Recordings of Froberger and other 17th Century Composers*, Journal of 17th Century Music, t. 13, nr 1, 2008, <http://www.sscm-jscm.org/v13/no1/schulenberg.html>, dostęp 23.02.2017, p.1.4

<sup>3</sup> Wystarczy prześledzić zapisane improwizacje Billa Evansa lub Michela Petruccianiego dostępne w internecie na kanale youtube.com (np.<https://www.youtube.com/watch?v=i5kR8Sn09CI>)

bardzo różne tytuły: *Lamentation*, *Meditation*, *Tombeau*, *Plaincte* czy *Affligée et Tombeau*. Pomimo tych różnic łączy je z pewnością forma oraz pochodzenie – wszystkie one są bowiem lamentami instrumentalnymi, wywodzącymi się bezpośrednio z tradycji lutniowych *tombeaux*. W dalszej części pracy będę je wszystkie nazywać ogólnie *Lamentacjami*.

Na płycie CD zostały zarejestrowane następujące utwory J.J.Frobergera:

*Partita in a FbWV 630: Plaincte faites a Londres pour passer la Melancholie la quelle se joüe lentement et à discretion, Courante, Sarabande, Gigue.*

*Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisième, et se joüe lentement avec discretion FbWV 633.*

*Partita in g FbWV 614: Lamentation sur ce que j'ay esté volé, et se joüe fort lentement, à la discretion, sans obserueur aulcune mesure, Courante, Sarabande, Gigue.*

*Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme Roy des Romains 1654, et se joüe lentement avec discretion FbWV 612.*

*Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher, fait à Paris, et se joüe bien lentement et à la discretion FbWV 632a.*

*Meditation faite sur ma mort future, la quelle se joüe lentement avec Discretion à Paris 1 May Anno 1660 FbWV 620.*

Wszystkie utwory o charakterze lamentacyjnym w niniejszej pracy zostaną poddane analizie. Praca podzielona została na trzy rozdziały. W rozdziale pierwszym skupiłam się na postaci samego Johanna Jacoba Frobergera. Przedstawiłam najważniejsze udokumentowane fakty z jego życia oraz scharakteryzowałam ogólnie całą jego twórczość ze szczególnym naciskiem na formy lamentacyjne. Rozdział drugi poświęcony został formie instrumentalnego lamentu muzycznego w XVII wieku, jego pochodzeniu, historii oraz występowaniu. W tym też rozdziale spróbowałam określić rolę i miejsce *Lamentacji* Frobergera na tle utworów tego typu pochodzących z jego epoki. Rozdział trzeci zawiera wstęp dotyczący szczegółowego omówienia wszystkich elementów mojej interpretacji, a następnie podrozdziały, w których dokonuję analizy i opisu interpretacji poszczególnych utworów. Szczególnie dokładnie przyjrę się środkom harmonicznym oraz kompozytorskim, które zastosował Froberger w tych dziełach, a które powodują, że są one swego rodzaju fenomenem i awangardą swoich czasów. Opisy te są efektem refleksji oraz poszukiwań odpowiedzi na pytania o istotę najważniejszą w interpretacji tychże dzieł towarzyszących od kilkunastu lat mojej

działalności koncertowej.

## Stan badań

Muzyka J.J.Frobergera przeżywa swojego rodzaju renesans wśród klawesynistów. Z pewnością wiąże się to z faktem odnalezienia wielu nowych manuskryptów w czasie ostatnich dwudziestu lat. Odkrycia te pozwalają na nowo określić rolę i istotę twórczości tego kompozytora. Była to postać kluczowa nie tylko dla niemieckiej muzyki klawesynowej jak się dotychczas zwykło pisać. Jego wpływ na idiom i rozwój muzyki klawiszowej XVII wieku jest ogromny i wciąż nie do końca zbadany. Z pewnością był on pierwszym kompozytorem – wirtuozem, którego wpływ na wielu współczesnych mu kompozytorów jest bezsprzeczny. Jego twórczość stała się inspiracją m.in. dla Georga Böhma, Matthiasa Weckmanna, Johanna Pachelbela, Louis'a Couperina. Utwory Frobergera były również inspiracją dla potomnych, wiadomo, że cenił sobie jego twórczość sam Johann Sebastian Bach<sup>4</sup>. Jak wielką popularnością cieszyły się kompozycje Frobergera w XVII i XVIII wieku widać po licznych wydaniach jego dzieł, które ukazywały się drukiem jeszcze siedemdziesiąt lat po jego śmierci. Wiadomo również, że muzyka Frobergera gościła na salonach muzycznych aż do początku XIX wieku. Takiej popularności nie zaznał po śmierci żaden inny wybitny kompozytor okresu baroku<sup>5</sup>.

Wszystkie zachowane do dzisiaj źródła zawierające twórczość Frobergera możemy podzielić na trzy kategorie: autografy kompozytora, manuskrypty kopistów oraz dzieła wydane drukiem. Najważniejszym i najbardziej wiarygodnym źródłem są oczywiście autografy Frobergera – zachowały się cztery woluminy jego dzieł. Trzy z nich znajdują się w Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu. Są to kolejno:

1. Libro Secondo 1649 (dedykowane Ferdynandowi III)
2. Libro Quarto 1656 (dedykowane Ferdynandowi III)
3. Libro di Capricci, e ricercati 1658 (dedykowane Leopoldowi I)

Czwarty wolumin odkryty niedawno bo na początku XXI wieku został sprzedany na aukcji w Londynie za sumę ponad 310 000 funtów. Nabywca pozostał

<sup>4</sup> B.van Asperen, *A New Froberger Manuscript*. Journal of 17th Century Music, 2008. Volume 13/1. par1.1

<sup>5</sup> S.Rampe, *Froberger; Neue Ausgabe samtllicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume VI.1 Kassel 2010, s.XII

anonimowy oraz zastrzegł sobie prawo do upublicznienia kompozycji znajdujących się w tym rękopisie<sup>6</sup>. Wszystko co wiemy o zawartości tego autografu pochodzi z artykułu i ekspertyz, których autorem jest Bob van Asperen<sup>7</sup>. Pełny tytuł tej książki może być mylący – *Livre premiere. Des Fantasies, Caprices, Allemandes, Giges, Courantes, sarabandes, Meditation. Composées par Jean Jacques Froberger. Organist de la chamber de la Majeste Imperiale*. Bob van Asperen zwraca uwagę, że z pewnością utwory te pochodzą z późnego okresu życia kompozytora, najprawdopodobniej z 1666 roku i nie jest to zagubiona *Libro Primo*. Ze względu na bardzo francuski charakter wielu utworów znajdujących się w tym autografie Bob van Asperen proponuje aby nazywać ją raczej *Sixth, French Book* (tak też będę nazywać to źródło w dalszej części pracy). Odkrycie tego woluminu jest o tyle ważne, że zawiera aż piętnaście wcześniej nieznanych dzieł Frobergera. Tytuły wszystkich utworów z tej książki znajdziemy w VI.1 tomie dzieł wszystkich Frobergera wydanych przez oficynę Bärenreiter<sup>8</sup>. Niestety jak już wspomniałam wcześniej wydawca nie uzyskał zgody na publikację tych utworów dlatego znajdziemy tam tylko spis treści tego woluminu. W kontekście tematu niniejszego dzieła artystycznego interesujące było by zobaczyć nowe, nieopublikowane dotąd nigdzie utwory o charakterze lamentacyjnym oraz medytacje z tej książki:

1) *Afligée, la quelle se joue lentement avec discretion faict à Montbeliard pour Son Altesse Serenissime Madame Sybille, Duchesse de Wirtemberg, Princesse de Montbeliard*

2) *Meditation, la quelle se joue lentement avec discretion. faict à Madrid sur la Mort future de Son Altesse Serenissime Madame Sybille, Duchesse de Wirtemberg, Princesse de Montbeliard*

3) *Tombeau, le quel se joue lentement avec discretion, faict sur la tres douloureuse Mort de Son Altesse Serenissime Monseig<sup>r</sup> le Duc Leopold Friderich de Wirtemberg, Prince de Montbeliard*

Wśród dzieł znanych już wcześniej z innych źródeł znajdziemy tutaj również kolejną wersję lamentu napisanego po śmierci Ferdynanda III. Występuje ona tutaj pod tytułem *Tombeau, le quel se joue lentement avec discretion faict sur la tres*

<sup>6</sup> D.Schulenberg, *Recent Editions and Recordings of Froberger and other 17th Century Composers*, Journal of 17th Century Music, t. 13, nr 1, 2008, <http://www.sscm-jscm.org/v13/nol/schulenberg.html>, dostęp 23.02.2017, p.1.3

<sup>7</sup> B. van Asperen, *op.cit*

<sup>8</sup> S.Rampe, *Froberger; Neue Ausgabe samtllicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume VI.2, Kassel 2010, s.XXVIII



*douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale le Troisiesme Ferdinand*. Niestety wydaje się, że na razie nie ma żadnych możliwości dotarcia do tego autografu.

Kopie utworów Frobergera znajdujące się w manuskryptach z epoki stanowią niezwykle okazały zbiór<sup>9</sup>. Ograniczę się tutaj do wymienienia tych najważniejszych oraz przede wszystkim tych, które zawierają utwory przeze mnie nagrane, będące tematem niniejszej pracy:

1) Bulowsky 1675, Sächsische Landesbibliothek, Dresden Mus.1-T-595 – manuskrypt muzyki klawiszowej autorstwa Michaela Bulyowskiego de Dulic (1650-1712) najprawdopodobniej ze Strasbourga. Zawiera 13 suit Frobergera oraz wiele adnotacji i dopisków, których nie znajdziemy w innych źródłach. W dalszej części pracy będę się na niego powoływała stosując skrót *Bulyowski 1675*.

2) Hintze Manuscript, Yale Music School, Connecticut Ma.21.H59 – kolekcja zawierająca różne kompozycje napisane w stylu francuskim wraz z esejami na ten temat. Autorem większości z nich był Matthias Weckmann. W dalszej części pracy będę się na niego powoływała stosując skrót *HM*.

3) Minoritenkonvent, Vienna, Ms.XIV 743 – manuskrypt ten składa się z trzech ksiąg anonimowych kopistów. Obok utworów Frobergera znajdują się tam również kompozycje niewiadomego pochodzenia. Kopiści mieli najprawdopodobniej dostęp do autografów kompozytora znajdujących się na dworze wiedeńskim. W dalszej części pracy będę się na niego powoływała stosując skrót *WMin 743*.

4) Sing Akademie Archiv, Berlin. SA 4450 – to manuskrypt anonimowego autorstwa powstały po 1660 roku. Ze względu na ilość i jakość materiału muzycznego jest niezwykle cennym źródłem. Odnaleziony został całkiem niedawno w Kijowie w 1999 roku, gdzie znalazł się podczas II wojny światowej. W 2001 roku wrócił do biblioteki w Berlinie. Zawiera 6 *toccat*, 13 *partit* oraz *lamenti* i *tombeau*. Wszystkie utwory znajdujące się na płycie możemy znaleźć właśnie w tym manuskrypcie. W dalszej części pracy będę się na niego powoływała stosując skrót *SA4450*.

Niezwykle cennym źródłem są również kompozycje Frobergera wydane drukiem jeszcze za jego życia. Są one tym bardziej wiarygodne, że były przygotowywane do druku z jego udziałem. Pierwsze drukowane dzieło Frobergera

---

<sup>9</sup> Odsyłam tutaj do niezwykle wyczerpującego zestawienia wszystkich źródeł z muzyką J.J.Frobergera znajdującego się w pracy V.L. Frances, *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*, Bloemfontein 2011

znajdziemy w dziele Athanasiusa Kirchera *Musurgia Universalis* z 1650 roku. Znajduje się tam *Hexachord Fantasia FbWV 201*, która jest przykładem doskonałego w swym rodzaju *stylus phantasticus*. Dziesięć lat później w publikacji Francois Roberday w Paryżu ukazuje się *Ricercar FbWV 407* (który tutaj występuje pod tytułem *Fugue*).

Pierwsza antologia dzieł kompozytora pojawia się dopiero po jego śmierci w roku 1693 w Mainz. Zawiera ona osiem *toccat*, *ricercar* oraz dwa *capriccia*. Bardzo szybko wydanie to doczekało się kolejnych wznowień w 1695 oraz 1699 roku. Innym ważnym wydawnictwem pochodzącym jeszcze z XVII wieku jest *10 Suites de Clavessin composées par Monsr Giacomo Frobergue* z 1698 roku z Amsterdamu, którą opracował Estienne Roger ( w dalszej części pracy będę się na nie powoływała stosując skrót *E Roger*).

Współczesne wydania dzieł Frobergera zostały zainicjowane przez Guido Adlera na przełomie XIX i XX wieku (1897-1903). Następna edycja dzieł wszystkich kompozytora ukazała się w wydawnictwie Howarda Schotta w latach 1979-1992. Najnowsze i jak na razie najbardziej wyczerpujące to wydanie dzieł wszystkich Frobergera wydawnictwa Bärenreiter pod kierunkiem Siegberta Rampe (2002-2010). Do tej pory ukazało się sześć tomów dzieł wszystkich, w przygotowaniu jest tom VII zawierający m.in. dzieła wokalne oraz kameralne kompozytora. Każdy z tomów zawiera bardzo obszerny wstęp dotyczący źródeł, stanu badań oraz informacji dotyczących sposobu edycji utworów. W tej samej oficynie wydawniczej ukazał się również tom *Toccaten - Suiten - Lamenti J.J.Froberger SA 4450*. Wydawnictwo to zawiera zarówno faksymile jak i współczesną edycję Petera Wollny'ego wszystkich dzieł Frobergera znajdujących się w tym mansukrypcie. Wydanie to jest niezwykle ważne, ponieważ jakość faksymilowego wydania jest bardzo czytelna i jak na razie jest to jedyne takie wydawnictwo dzieł kompozytora.

Fakt, że w ciągu ostatnich kilkunastu lat odkryto nowe źródła muzyki Frobergera zainspirował również badaczy i muzykologów do bliższego przyjrzenia się twórczości tego kompozytora. Niezwykle cenną pracą jest dysertacja doktorska *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music* autorstwa Vinke Lindy Frances z 2011 roku. Znajdziemy tam między innymi bardzo szczegółowe opracowanie wszystkich udokumentowanych faktów z życia kompozytora jak i listę wszystkich źródeł zawierających jego kompozycje. Również ekspertyza Boba van Asperena dotycząca *Sixth, French Book* zawiera wiele nowych faktów z życia

kompozytora i rzuca nowe światło na jego twórczość. Pewnego rodzaju kompendium wiedzy o kompozytorze autorstwa Siegberta Rampe znajdziemy w poszczególnych tomach dzieł wszystkich Frobergera wydawnictwa Bärenreiter. Oprócz wyżej wymienionych pozycji należy z pewnością wspomnieć o licznych artykułach jak i hasłach monograficznych znajdujących się w encyklopedii *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* jak i *Grove Music Online*. Są to przeważnie artykuły dotyczące wybranych aspektów twórczości klawesynowej Frobergera.

Jeśli chodzi o badania na rodzimym gruncie to wiadomo mi tylko o jednej pracy doktorskiej. Jest to powstała w 2014 roku na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina praca doktorska Przemysława Piekutowskiego *Twórczość okolicznościowa Johanna Jacoba Frobergera - konteksty biograficzne, analiza i interpretacja dzieła muzycznego*. Niestety w dniu zakończenia pisania niniejszej pracy wciąż była ona nieupubliczniona i mimo poczynionych wysiłków nie mogłam się z nią zapoznać. Twórczość Frobergera zaczyna również interesować młodsze pokolenie polskich klawesynistów. W roku 2014 roku w Akademii Muzycznej w Łodzi została obroniona praca magisterska Macieja Milczarka *Programowość w muzyce instrumentalnej Johanna Jacoba Frobergera* (napisana pod kierunkiem profesor Ewy Piaseckiej).

Listę wszystkich nagrań utworów J.J.Frobergera utworzył w roku 2007 Bradley Lehman<sup>10</sup>. Pierwsze nagrania utworów Frobergera pochodzą z 1961 roku. Większość artystów nagrywała najczęściej pojedyncze utwory lub pojedyncze suity. Jak zauważa autor listy większość nagrywała wciąż te same dzieła. Najpopularniejsze okazały się *Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher, fait à Paris, et se joüe bien lentement et à la discretion FbWV 632* oraz *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisième, et se joüe lentement avec discretion FbWV 633*. Pośród wielu nagrań znajdziemy płyty między innymi Thurstona Dartona (jest to pierwsze nagranie muzyki Frobergera, z 1961), Gustava Leonhardta (1970, 1989, 1995), Kennetha Gilberta (1978). Na szczególną uwagę zasługują nagrania, które są próbą ujęcia całej twórczości J.J.Frobergera. Nagrań takich dokonali Richard Egarr (1994) oraz Bob van Asperen (to nagranie składa się z ośmiu albumów i zawiera również muzykę wokalną, niezwykle rzadko wykonywaną). Warto tu wspomnieć również o polskim akcencie jaką jest wydanie płyty z muzyką

---

<sup>10</sup> <http://www-personal.umich.edu/~bpl/froberger.htm>

klawesynową J.J.Frobergera przez Władysława Kłosiewicza w 1997 roku (CD Accord).

W ostatnich latach zainteresowanie muzyką Frobergera wzrosło i pojawiło się kilka nagrań o których warto wspomnieć w tym miejscu:

1) *Froberger ou l'intranquillité*. Blandine Verlet, harpsichord. Auvidis/Naïve, 2000. [Astrée naïve E 8805.]

2) *Johann Jacob Froberger: The Strasbourg Manuscript: Fourteen Suites*. Ludger Rémy, harpsichord. Classic Produktion Osnabrück, 2000. [CPO 999 750-2.]

3) *Johann Jacob Froberger (1616–1667): The Unknown Works*, vol. 1. Siegbert Rampe, harpsichord, clavichord, and organ. Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2003. [MDG 341 1186-2.]

4) *Johann Jacob Froberger*. Christoph Rousset. Cité de la Musique 2009.

5) *Johann Jacob Froberger (1616–1667). Cembalowerke suiten & toccaten*. Alina Rotaru (Carpe Diem).

Patrząc na listę dostępnych nagrań zauważyć można wzrost zainteresowania twórczością klawesynową Frobergera w ostatnich latach w kręgu klawesynistów. Jednak pomimo rosnącej popularności jego muzyki wciąż brakuje obszernego i wyczerpującego opracowania monograficznego obejmującego całokształt jego twórczości oraz wytłumaczenia i analizy fenomenu jakim były jego utwory o charakterze lamentacyjnym w XVII wieku.

## ROZDZIAŁ 1 Johann Jacob Froberger - wątki biograficzne oraz twórczość klawesynowa

### 1.1. Szkic biograficzny Johanna Jacoba Frobergera

Życie Frobergera przypada na niezwykle burzliwy czas w dziejach Europy. Przede wszystkim to okres nagłego wzrostu znaczenia dynastii Habsburgów<sup>11</sup>. To czas wyniszczającej całą Europę wojny trzydziestoletniej (1618-1648), czas schyłku kontrreformacji, czas przebudowy Bazyliki i placu św. Piotra w Rzymie przez Gianlorenzo Berniniego, czas powstania pierwszego nowożytnego państwa jakim była Republika Holenderska. Połowa wieku XVII przynosi nam epokę racjonalizmu. W Anglii Richard Lower dokonuje pierwszej transfuzji krwi, Isaac Newton pracuje nad teorią widma i zasadami dynamiki. To tylko niektóre z wydarzeń ówczesnej Europy, wybór ten jest całkowicie subiektywny, ale ukazuje jak wiele się działo w Europie w której przypadło żyć Frobergerowi.

Niezwykle ważne wydaje się wszystko to, co dzieje się w sferze myśli ludzkiej tej epoki. Bohdan Pociąg tak charakteryzuje ten okres w filozofii: „Jakie to główne trendy określają krajobraz myślowy XVII wieku? Działają w nim, rywalizują ze sobą i ścierają się trzy główne siły: Racjonalizm, Empiryzm, Wiara. Równouprawnienie tych sił jest w historii myśli czymś nowym, decydującym o swoistości pejzażu intelektualnego stulecia. Tak więc może być ono w równym stopniu nazwane wiekiem rozumu i racjonalnego poznania; wiekiem doświadczeń, odkryć i badań naukowych; wiekiem religijnej wiary i doświadczenia mistycznego”<sup>12</sup>. I następnie dodaje „filozofia XVII wieku - a jest to, po pewnym rozproszeniu w XVI wieku, czas ponownego jej odrodzenia - obfituje w wybitnych myślicieli. Górują czterej geniusze myśli: Kartezjusz, Spinoza, Pascal, Leibniz”<sup>13</sup>. Z całą pewnością to właśnie ten ostatni wraz z jego teorią odwiecznej harmonii wszechświata i wszechistnienia najlepiej oddaje ducha tej epoki, współistnienia w muzyce racjonalizmu i empiryzmu. Jak pisze Enrico Fubini w *Historii estetyki muzycznej*: „muzyka jest dla Leibniza przede wszystkim p e r c y p o w a n i e m dźwięków z uczuciem przyjemności. Upada więc wszelkie ograniczenie moralistyczne, łącznie z dualizmem odczuwania i rozumienia natury

<sup>11</sup> N.Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, Kraków 1999, s.566-618

<sup>12</sup> B.Pociąg, *Rozważania o formie w epoce baroku*, Canor nr 18, s.46

<sup>13</sup> *Ibidem*

harmonii zawartej w dźwiękach”<sup>14</sup>. Sam Gottfried Wilhelm Leibniz tak pisze o muzyce: „Muzyka przejawia się zazwyczaj w dźwiękach zmieszanych ze sobą i ledwo postrzegalnych, które często umykają nawet najbardziej wyczulonej uwadze. Mylą się zaiste ci, którzy myślą, iż w duszy nie może istnieć nic, czego nie byłaby ona świadoma. Dusza bowiem, choć nie zdaje sobie sprawy z dokonywanego liczenia, oznajmia jednak efekt tej nieświadomej operacji bądź przez odczucie przyjemności względem konsonansu, bądź też przykrości wobec dysonansu. Przyjemność płynie z wielu konsonansów, które są postrzegane nieświadomie”<sup>15</sup>. W innym miejscu dodaje jeszcze: „Muzyka fascynuje nas, chociaż jej piękno polega jedynie na proporcji liczb oraz na liczeniu, którego nie jesteśmy świadomi, a które jednak dusza przeprowadza, na wibracji ciał dźwiękowych powstających wraz z pewnymi interwałami”<sup>16</sup>. Myśl i poglądy Leibniza pojawiają się u wielu innych myślicieli epoki. Dzięki jego założeniom muzyka czysto instrumentalna zaczyna nabierać ważności, zaczyna być samowystarczalna i autonomiczna. W kontekście tematu niniejszej pracy bardzo interesująca wydaje się postać mało znanego francuskiego pisarza Charlesa Dassoucy'ego, który „formuluje koncepcje bliskie poglądom Leibniza. (...) Idea harmonii kosmosu jako podstawy piękna i różnorodności oraz idea jego zmysłowego odbicia w muzyce i harmonii muzycznej wyrażona jest w pismach Dassoucy'ego w eleganckiej i uwznioślonej formie. Porównuje on świat do wielkiego klawesynu, którego zgodnie wibrujące struny stwarzają różnorodność akordów obecnych w naturze. Człowiek obdarzony inteligencją strojąc swój klawesyn dokonuje w małej skali tego, co czyni Bóg strojąc wielki klawesyn Uniwersum”<sup>17</sup>.

Biografia Johanna Jacoba Frobergera wciąż zawiera więcej niewiadomych i domysłów niż potwierdzonych historycznie faktów. Jest to zdumiewające jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że muzyk ten był cenionym już za życia klawesynistą i kompozytorem. Wiele nowych faktów z życia Frobergera ujrzało światło dzienne stosunkowo niedawno, dzięki nowym odkryciom jego autografów. Można by powiedzieć, że napisanie życiorysu Frobergera to po prostu próba zlepiania całości z fragmentów najprzeróżniejszych dokumentów – rachunków dworskich, listów polecających, osobistej korespondencji wielu osobistości ówczesnego świata czy też

---

<sup>14</sup> E.Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 2002, s.145

<sup>15</sup> Cyt. Za E.Fubini *op.cit.*, s.146

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> *Ibidem*, s.147

wreszcie tytułów jego dzieł. Dzieła te i dokumenty rozproszone są po całej Europie a dostęp do nich jest niezwykle ograniczony. Johann Jacob Froberger urodził się najprawdopodobniej 28 maja 1616 w Stuttgarcie, dzień później został ochrzczony<sup>18</sup>. W większości źródeł podawana jest dzienna data 18 maja. Rozbieżność dat wynika z różnicy pomiędzy naszym obecnym kalendarzem gregoriańskim, a ówczesnie stosowanym kalendarzem juliańskim. Dzisiaj już wiadomo, że jeden z najznamienitszych kompozytorów muzyki klawiszowej XVII wieku dorastał w protestanckiej, wielodzietnej rodzinie. Był najmłodszym synem spośród jedenaściorga dzieci Basiliusa i Anny (z domu Schmid). Jego ojciec był tenorem w chórze na dworze księcia Wirtemberskiego, w 1608 roku został inspektorem chóru a w 1621 awansował na stanowisko koncertmistrza chóru. Na dworze tym zatrudnieni jako śpiewacy byli również bracia Johanna Jacoba. Wszyscy synowie Frobergerów otrzymali wykształcenie muzyczne i zostali zawodowymi muzykami<sup>19</sup>.

Możemy się tylko domyślać, jak przebiegała edukacja muzyczna małego Johanna. Najprawdopodobniej jego pierwszymi nauczycielami byli ojciec i starsi bracia. Dwór w Stuttgarcie w owym czasie gościł wiele muzycznych osobistości z Włoch, Francji, Anglii i Niemiec. Wymienić należałoby tych najznamienitszych – Biagio Marini (znakomity wirtuoz skrzypiec), lutniści John i David Morell, Samuel Scheidt (kompozytor i organista). Pierwszymi nauczycielami gry na organach Frobergera mogli być nadworni muzycy Adam Steigleder oraz Johann Ulrich Steigleder. Za tą przesłanką przemawia fakt zapożyczeń z ricercarów Johanna Ulricha Steigledera w kompozycjach Frobergera.

Wiadomo również, że ojciec Johanna posiadał wspaniałą kolekcję dzieł kompozytorów włoskich i niemieckich. Z całą pewnością młody Froberger mógł z niej korzystać. W ponad 103 woluminach Basilius Froberger zgromadził prawie wszystkie wydane ówczesnie dzieła muzyczne. Obok dzieł kompozytorów niemieckich (m.in. Johanna Stadena, Heinricha Schütza, Samuela Scheidta, Johanna Hermanna Scheina, Michaela Pretoriusa) w kolekcji znajdowały się przede wszystkim utwory włoskich mistrzów - mieściły się w 49 księgach i zawierały zarówno muzykę instrumentalną, jak i wokálną<sup>20</sup>. Wystarczy wymienić tylko kilka nazwisk, aby uświadomić sobie wartość tych woluminów. Znajdziemy tam kompozycje m.in. Adriano Banchieri'ego, Dario

---

<sup>18</sup> S.Rampe, *Froberger: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel 2002, vol.III.1, s.XLVI

<sup>19</sup> *Ibidem*

<sup>20</sup> *Ibidem*

Castello, Andrea Falconieri'ego, Carlo Fariny oraz Giovanniego Valentiniego.

Pierwsza udokumentowana podróż Frobergera to wyjazd do Wiednia w 1631 roku<sup>21</sup>. Dzięki wsparciu Szwedzkiego Ambasadora w Wiedniu, który zwrócił uwagę na młodego, utalentowanego muzyka na dworze stuttgartzkim, Froberger udaje się w swoją pierwszą zagraniczną podróż. Najprawdopodobniej kontynuuje tam też swoją edukację muzyczną po roku 1634, kiedy to kapela w Stuttgarcie zostaje rozwiązana wskutek trwającej i wyniszczającej Wirtembergię wojny trzydziestoletniej. Nie wiadomo, gdzie mieszkał i z czego Froberger utrzymywał się w Wiedniu przez początkowy okres. Od stycznia 1637 otrzymywał już stałe wypłaty za pełnienie funkcji organisty w Kaplicy Cesarskiej Ferdynanda III (o tym fakcie wiadomo z zachowanych do dzisiaj carskich rachunków). Funkcję tę pełnił aż do 30 października tego roku. Z faktem tym wiąże się również zapewne przejście Frobergera na katolicyzm jesienią 1637 roku. Po wielu staraniach i jednym odrzuconym podaniu o stypendium na wyjazd do Rzymu do Girolamo Frescobaldiego Froberger, mimo przeciwności 1 września 1637 roku udaje się w swoją pierwszą podróż do Włoch. W Rzymie zatrzymuje się w Palazzo Navona u Scipio Gonzaga, który był ambasadorem habsburskim na dworze papieskim. Niestety, z okresu studiów Frobergera u Frescobaldiego nie zachowały się żadne dokumenty. W roku 1641 Froberger z powrotem jest w Wiedniu, gdzie obejmuje stanowisko trzeciego nadwornego organisty. Pierwszym organistą był w tym czasie Wolfgang Ebner, drugim włoski muzyk Carlo Ferdinando Simonelli. W tym właśnie okresie najprawdopodobniej Froberger zaczyna kompletować swoją Księgę Pierwszą (*Libro Primo*), która niestety zaginęła<sup>22</sup>.

W kolejną podróż do Włoch udaje się Froberger w 1645 roku. Bez wątplenia podczas swojego drugiego pobytu w Rzymie studiuje religijną muzykę wokalną, najprawdopodobniej u Giacomo Carissimiego. W tych latach albo jeszcze podczas swojego pierwszego pobytu w Rzymie nawiązuje kontakt z Athenasium Kircherem, profesorem Kolegium Rzymskiego, człowiekiem renesansu, wszechstronnie utalentowanym humanistą. W dziele dydaktycznym Kirchera *Musurgia universalis* wydany w 1650 roku znajdziemy pierwszą publikację utworu Frobergera. Jest to *Hexachord Fantasia (FbWV 201)*, której Kircher użył jako przykładu doskonałego *stylus fantasticus*. Utwór ten znalazł się w matematycznej maszynie *arca musurgica*

---

<sup>21</sup> *Ibidem*

<sup>22</sup> *Ibidem*



skonstruowanej przez Kirchnera. Służyła ona amatorom muzyki do nauki kompozycji<sup>23</sup>. W drodze powrotnej z Rzymu do Wiednia w 1649 roku Froberger prezentuje ten wynalazek na dworach we Florencji, Mantui oraz wreszcie samemu Ferdynandowi III w Wiedniu.

Niezwykle ważnym momentem w życiu kompozytora jest spotkanie z angielskim oficerem armii holenderskiej Williamem Swannem. Spotkanie to ma miejsce w sierpniu 1649 roku na dworze wiedeńskim. Swann jest pod dużym wrażeniem gry młodego Frobergera<sup>24</sup> i obiecuje mu, że prześle jego dzieła do Francji. Przesyła je przez swojego osobistego sekretarza Constantijna Huygensa, który był kompozytorem, klawesynistą oraz lutnistą. Huygens posiadał bardzo dobre kontakty z wieloma paryskimi muzykami - znał nie tylko klawesynistów, ale również rodzinę lutnistów Gaultier, teoretyków Marin Mersenne'a i René Descartesa. To właśnie ten kontakt stał się kluczowym dla późniejszej kariery muzycznej Frobergera. Dzięki niemu Froberger nawiązuje kontakt z najsłynniejszym francuskim klawesynistą, jakim był wówczas Jacques Champion de Chambonnières. Przyjaźń Frobergera i Huygensa trwała do końca życia Frobergera, mimo że tylko jeden raz obaj panowie spotkali się osobiście, a było to dopiero pod koniec życia Frobergera w 1665 roku.

Następna, niezwykle ważna, udokumentowana podróż Frobergera to wizyta na dworze drezdeńskim późną jesienią 1649 roku. Prawdopodobnie była związana z pierwszą misją dyplomatyczną Frobergera, której celem było przekazanie saksońskiemu elektorowi korespondencji od swojego habsburskiego mocodawcy. Froberger daje w Dreźnie recital klawesynowy, czym wzbudza zachwyt i na prośbę Saxońskiego Elektora Jana Jerzego I staje do muzycznego pojedynku z Matthiasem Weckmannem. Pojedynek ten wygrywa Froberger, ale staje się też on początkiem przyjaźni między dwoma muzykami. W licznej korespondencji muzycy wymieniali się nie tylko listami, ale również swoimi kompozycjami. Na dworze drezdeńskim Froberger poznaje również Heinricha Schütza oraz Christpha Bernharda<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> *Arca musurgica* to kolejny po *arca musarithmica* wynalazek dydaktyczny Athanasiusa Kirchera, który miał pomóc początkującym kompozytorom oraz amatorom skomponowanie utworu w pięciu różnych stylach: recytatywnym, kościelnym, fugowanym, tanecznym oraz instrumentalnym. *Arca musurgica* była o wiele bardziej wyrafinowana i skomplikowana od swojej poprzedniczki. Zob. H. Schott, *Froberger, Johann Jacob*. Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/10298>, dostęp 8 marca 2015.

<sup>24</sup> „un homme tres rare sur les espinettes” to słowa Swanna w liście do Huygensa cytowane za H. Schott, *Froberger, Johann Jacob*. Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/10298>, dostęp 8 marca 2015.

<sup>25</sup> S. Rampe, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke...*, op.cit, s. XLVII

W tych latach Froberger miał także okazję przebywania w towarzystwie młodego kompozytora i organisty Johanna Caspara Kerrla, z którym z pewnością w 1650 roku podróżował do Brukseli. Obydwaj wirtuozi grali tam na dworze arcyksięcia Leopolda Wilhelma podczas uroczystości zaślubin Filipa IV, króla hiszpańskiego z Marią Anną Habsburską (córką Ferdynanda). To jeden z nielicznych przykładów potwierdzonego faktu z życia Frobergera, dzięki zachowanemu rachunkowi wypłaconych muzykowi pieniędzy za tę podróż.

Następne lata upłynęły Frobergerowi na licznych podróżach po Zachodniej Europie. Z zachowanego listu ucznia kompozytora Balthasara Erbeny wiemy, że Froberger odbył podróże do Drezna, Kolonii, Düsseldorfu, Brukseli, Antwerpii, Utrechtu, Brabantu, Londynu, Paryża<sup>26</sup>. To właśnie w tym czasie podczas podróży z Brukseli do Leuven najprawdopodobniej przeżył niemiłą przygodę z żołnierzami lotaryńskimi. Został przez nich pobity oraz okradziony ze wszystkich dokumentów cesarskich. Dokładny opis całego incydentu znajdziemy w rękopisie *Allemande z Partity FbWV 614*<sup>27</sup>.

Z całą pewnością niezwykle ważny okres w życiu Frobergera to czas spędzony we Francji. Podróżował tam wielokrotnie. Pierwszy raz przybył do Paryża prawdopodobnie jesienią 1650 roku. Poznał tam osobiście najważniejsze ówczesne osobistości muzyczne: Jacques'a Champion de Chambonnières'a, Louis Couperina oraz wielu sławnych lutnistów – Denisa Gaultiera i jego rodzinę, Francois Dufauta i wreszcie słynnego Charlesa Fleury'ego (znanego szerzej jako Monsieur de Blancrocher). We Francji był gościem Marquis de Termes, któremu poświęcił jedną ze swoich *Allemande*. Ta sama postać pojawia się również w opisie wypadku i nagłej śmierci Charlesa Fleury'ego<sup>28</sup>. Według inskrypcji samego Frobergera znajdującej się w rękopisie *Tombeau fait à Paris sur la Mort de Monsieur Blancheroche* Marquis de Thermes osobiście wezwał medyka dla ratowania życia lutnisty. Istnieje również duże prawdopodobieństwo, że Froberger podczas pobytu w Paryżu mógł być wykonawcą podczas prywatnych koncertów zwanych *Assemblée des honnestes curieux* organizowanych przez J.Ch de Chambonnières<sup>29</sup>.

W następnych kilku latach Froberger co najmniej dwukrotnie odwiedził

<sup>26</sup> H.Schott, *Froberger, Johann Jacob...*, *op.cit.*

<sup>27</sup> Dokładny cytat wraz z tłumaczeniem znajduje się w rozdziale 3.3 niniejszej pracy.

<sup>28</sup> L.F.Vinke, *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*, University of the Free State of South Africa 2011, s.52

<sup>29</sup> S.Rampe, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke...*, *op.cit.*, s.XLVII

Londyn. Podczas jednej z tych podróży aż dwa razy został napadnięty i ograbiony. Po raz pierwszy - na łądzie między Paryżem i Calais, drugi raz - na morzu między Calais i Anglią<sup>30</sup>. Łacińska inskrypcja w autografie *Plaincte faite à Londres FbWV 630* znajdująca się w Sing-Akademie w Berlinie zawiera dokładny opis tego incydentu. Ostatecznie wciąż nie wiadomo, czy napisany był on w 1652 roku czy dziesięć lat później, kiedy Froberger był gościem na dworze Karola II. Podczas tej wizyty dał on recital klawesynowy w obecności króla i dworzan. Według późniejszego przekazu Matthesona zadziwił on swoim kunsztem gry na klawesynie do tego stopnia, że władca przepraszał muzyka za zachowanie publiczności, która słuchała Frobergera podobno z otwartymi ustami ze zdziwienia i zaskoczenia<sup>31</sup>.

Lata 1653-1656 upłynęły Frobergerowi na licznych podróżach. Wiadomo, że przebywał on w Ratyzbonie podczas trwania obrad Sejmu Rzeszy Świętego Cesarstwa Rzymskiego, następnie wraca do Paryża, potem przebywa na dworze w Wiedniu, kiedy w 1654 roku na ospę umiera Ferdynand IV. Podczas tych podróży kompletuje kolejny tom swoich dzieł. W Wiedniu po roku 1654 powstają utwory dedykowane Ferdynandowi III. Całość wraz z *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme* zostaje ofiarowana i dedykowana Ferdynandowi III.

W roku 1657 umiera nagle Ferdynand III, rok później jego syn. Froberger pisze *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisesme*. Utwór poświęcony zmarłemu władcy tworzy też Johann Heinrich Schmelzer, który jest również przyjacielem samego Frobergera. Po śmierci Ferdynanda III w Wiedniu rozpoczyna się walka o Habsburską sukcesję. Ostatecznie wygrywa ją arcyksiążę Leopold VI, który jako Cesarz przyjmuje imię Leopold I. Niestety, ta zmiana na tronie nie sprzyja Frobergerowi, który obraca się w środowiskach nieprzyjaznych nowemu władcy. Pomimo wielu starań muzyka oraz ofiarowaniu Leopoldowi I *Libro Primo* z kolekcją 6 ricercarów i 6 capricciów nie udaje mu się otrzymać posady na dworze nowego władcy. Niektórzy twierdzą, że nie bez znaczenia pozostawał fakt, że Leopold I słynął jako wielbiciel muzyki scenicznej, sam był twórcą kilkunastu oper i oratoriów. Muzyka klawesynowa nie była w kręgu jego zainteresowań<sup>32</sup>. Stanowisko nadwornego kompozytora otrzymuje uczeń Frobergera,

<sup>30</sup> P.Wollny, *Johann Jacob Froberger. Toccaten, Suiten, Lamenti*. Kassel 2006, s.XXI

<sup>31</sup> za L.F.Vinke, *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music...*, *op.cit.*, s.55

<sup>32</sup> L.F.Vinke, *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music...*, *op.cit.*, s.62

Balthasar Ebner.

Do dzisiaj nie wiemy, dokąd udał się Froberger po opuszczeniu Wiednia w roku 1658 i gdzie przebywał aż do lata 1664 roku. Najprawdopodobniej latem 1658 był we Frankfurcie<sup>33</sup>. Niektórzy wskazują na Strasbourg i dwór Arcybiskupa, inni twierdzą, że wrócił do Paryża, aby znowu być gościem Marquis de Termes. Inna jeszcze, bardzo prawdopodobna hipoteza, dotyczy księżnej Sybilli i mówi o pobycie Frobergera w Montbéliard, gdzie księżna Sybilla zamieszkała po śmierci swojego męża księcia Leopolda Friedricha. Postać księżnej Sybilli wydaje się kluczowa dla ostatniego okresu życia kompozytora. Wiadomo, że 20 września 1664 roku Froberger uzyskał po audiencji u księcia Georga II (szwagra księżnej Sybilli) pozwolenie na pobyt na terytorium Wirtembergii. Pozwolenie to potrzebne było ze względu na katolicyzm Frobergera, przebywał on wówczas na terenie panowania kościoła luterńskiego. Z pewnością rekomendacja księżnej odegrała tu niemałą rolę. Przedstawiła ona bowiem Frobergera jako człowieka „uczciwego, wiarygodnego oraz pracowitego nauczyciela”<sup>34</sup>. Znajomość ta niezwykle ważna w życiu kompozytora najprawdopodobniej zawiązała się jeszcze w Stuttgarcie w latach młodości Frobergera. Księżna Sybilla pochodziła jak Froberger ze Stuttgartu, była od niego młodsza o cztery lata, więc wielce prawdopodobne jest, że oboje mieli sposobność spotkania się właśnie na dworze Wirtembergii. W najnowszym odkrytym rękopisie dzieł Frobergera znajduje się m.in. *Partita* zawierająca *Allemande faict à Montbéliard à l'honneur de son Altress Serenissime Madame Sybille Duchesse de Wirtemberg, Princesse de Montbéliard*. Źródło to wskazuje, że najprawdopodobniej kontakt z księżną Sybillą został nawiązany już w 1660 roku. Kompozytor z pewnością wrócił do Paryża w 1658 roku. Potwierdza to adnotacja na jego utworze *Meditation faite sur ma mort future, la quelle se joüe lentement avec Discretion à Paris 1 May Anno 1660*.

Kolejna udokumentowana podróż odbyła się w 1665 roku. Wtedy właśnie kompozytor po raz pierwszy i zarazem ostatni miał okazję spotkać się osobiście z Constantijnem Huygensem. To on właśnie opłacił we wrześniu tego roku podróż Frobergera do Mainz, gdzie Froberger starał się o posadę organisty w tamtejszej katedrze. W roku 1666 Froberger odbył kolejną podróż, tym razem był to wyjazd do Madrytu. Pretekstem podróży stał się najprawdopodobniej ślub księżniczki Margherity

<sup>33</sup> B. Van Asperen., *A New Froberger Manuscript*. Journal of 17th Century Music 2008, Volume 13/1, par.9.1

<sup>34</sup> L.F.Vinke, *op.cit.*, s.66

Teresy z Leopoldem I. Wiadomo o tej podróży z rękopisu *Meditation in g FbWV 658* w nowo odkrytej księdze dzieł Frobergera w 2006 roku. Pełny tytuł tej medytacji wskazuje na fakt, że Froberger mógł tę podróż odbyć wraz z księżną Sybillą<sup>35</sup>. Jesienią 1666 roku kompozytor wrócił do Héricourt, skąd planował wyjazd do Wiednia, gdzie po śmierci Balthasara Ebnera powstał wakat na stanowisko nadwornego organisty.

Niestety, podróż ta nie doszła do skutku, bowiem Froberger umiera nagle podczas trwania Nieszporów w zamku Héricourt. Najprawdopodobniej 16 lub 17 maja 1667 roku. Przyczyną zapewne był wylew lub zawał serca<sup>36</sup>. Na życzenie Frobergera został on pochowany w katolickim kościele w Bavilliers. Niestety do dzisiaj nie przetrwał grób muzyka. Wszystkie pozostawione kompozycje odziedziczyła po nim księżna Sybilla i to właśnie z tego źródła pochodzi najprawdopodobniej ostatni odkryty w 2006 roku wolumin muzyki Frobergera. Wiadomo, że księżna była do tych dzieł niezwykle przywiązana i tylko niektóre z nich wysłała Constantijnowi Huygensowi, pomimo złożonej Frobergerowi obietnicy, że nie udostępni ich nikomu. Zarówno księżna Sybilla, jak i Constantijn Huygens uszanowali życzenie Frobergera, aby nie publikować jego utworów. Być może również dlatego najnowszy nabywca dzieł Frobergera chciał pozostać anonimowy i nie udostępnił tych rękopisów do wydania publicznego.

Froberger nie miał dzieci, nie pozostawił po sobie żadnych ważnych dokumentów oprócz rękopisów swojej muzyki. Jedyne pisane świadectwa po jego śmierci o nim samym zachowały się w korespondencji księżnej Sybilli i Constantijna Huygensa. Wiemy, że uczył wielu znakomitych muzyków tamtych czasów. Oprócz księżnej Sybilli, o której wyrażał się w samych superlatywach, uczył również m.in.: Johanna Kriegera, Balthasara Erbeny, Franza Frankena. Jest wielce prawdopodobne, że uczył również Louisa Couperina, Johanna Caspara Kerlla oraz Alessandro Poglietti'ego. Życiorys Frobergera, mimo że wciąż jest pełen nieudomówień i hipotez, sprawia wrażenie bardzo bogatego. Wydaje się, że nieprzypadkowo muzyk znajdował się często w samym środku ważnych historycznych wydarzeń. Zdaniem kilku muzykologów mógł pełnić funkcję nie tylko trzeciego organisty na dworze Habsburgów, jak wynika to z wielu dokumentów, ale i taką samą rolę, jaką pełnił Peter Paul Rubens na dworze

---

<sup>35</sup> Pełny tytuł cytowany za S.Rampe, *Froberger. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel 2010, vol.VI.1, s.XXVIII brzmi *Meditation, la quelle se joue lentement avec discretion. fait à Madrid sur la Mort future de Son A;tresse Serenisme Madame Sybille, Duchesse de Wirtemberg, Princesse de Montbeliard/NB Memento Mori Sybilla?*

<sup>36</sup> S.Rampe, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke...*, op.cit., s.XLVIII

habsburskim – wypełniał misje dyplomatyczne dla swojego protektora. To by tłumaczyło jego bardzo liczne podróże oraz obecność na dworach Europy podczas wielkich wydarzeń politycznych - był w Paryżu podczas Frondy, w Ratyzbonie podczas obrad Sejmu Rzeszy Wielkiego Cesarstwa Rzymskiego oraz w Londynie podczas protektoratu Oliviera Cromwella. Froberger od wczesnych lat młodości podróżujący w sferach dyplomatycznych po całej Europie szybko zjednywał sobie przychyłność i uznanie władców i arystokracji, znakomitą większą część swojego życia spędził w podróżach w korpusie dyplomatycznym Imperium Habsburskiego.

Dzisiaj klasyfikowany przez muzykologów jako niemiecki klawesynista, był Froberger bez wątpienia obywatelem Europy. Jego osiągnięcia w dziedzinie muzyki klawiszowej porównywane są z kompozycjami Chopina. Ochrzczony jako *Joannes Jacob* podpisywał swoje dzieła zarówno z włoska jako *Giovanni Giacomo*, jak i z francuska jako *Jean Jacques*. Jego podpis w formie *Hans Jacob Froberger* widnieje tylko w trzech zachowanych rękopisach<sup>37</sup>.

## 1.2 Twórczość klawesynowa Johanna Jacoba Frobergera

Prawie cała zachowana twórczość Johanna Jacoba Frobergera to muzyka na instrument klawiszowy<sup>38</sup>. Znajdziemy tutaj wszystkie typowe formy dla muzyki klawiszowej XVII wieku. Ich rozwój i szczyt formy przypadają właśnie na okres baroku – zarówno włoskie toccaty, ricercary, fantazje, canzony jak i francuskie suity. Większość utworów wykonywana może być zarówno na organach, jak i klawesynie, z wyjątkiem suit i lamentów, które pisane są z myślą tylko o klawesynie.

Sam Froberger niechętnie rozstawał się ze swoimi dziełami, wiemy to m.in. z zapisków jednego z jego uczniów Caspara Grieffgensa oraz listów księżnej Sybilli do Constantina Huygensa<sup>39</sup>. Pozwalał je grać tylko najlepszym klawesynistom, pod niemożliwym do spełnienia warunkiem, że grający odczyta jego manuskrypt, jakby był nim samym. Najprawdopodobniej również z tego powodu nie pozwalał swoich dzieł wydawać. Jak były one jednak popularne i pożądane, może świadczyć fakt, że po

<sup>37</sup> L.F.Vinke, *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music...*, op.cit., s.36

<sup>38</sup> zachowały się do dzisiaj tylko 2 motety Frobergera, wciąż nie wydane.

<sup>39</sup> G.P.Sharp, *J.J.Froberger 1616-1667: A link between Renaissance and the Baroque*, The Musical Times, vol.108, p.1094

śmierci kompozytora jeszcze co najmniej przez siedemdziesiąt lat były wielokrotnie wydawane i grywane w XIX wieku na salonach. Nie można tego natomiast powiedzieć o dziełach takich gigantów barokowych jak Claudio Monteverdi czy Girolamo Frescobaldi <sup>40</sup>.

Spośród zachowanych w autografach woluminów w Austriackiej Bibliotece Narodowej znajdziemy: dwanaście toccat, dwanaście ricercarów, dwanaście capricciów, sześć fantazji i sześć canzon. Wśród kopii dzieł Frobergera z epoki znajdziemy kolejnych osiem toccat, pięć capricciów, jedną fantazję, dwa ricercary, dwanaście suit oraz kilka samodzielnych utworów, m.in. *Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher* oraz *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisième* <sup>41</sup>. Stosunkowo niedawne odkrycie kolejnej książki utworów Frobergera w 2006 roku do tej kolekcji dodaje kolejne kompozycje pisane ręką kompozytora. Część utworów to oryginalne wersje znanych już wcześniej dzieł Frobergera, ale spora część utworów jest całkiem nowa. Manuskrypt ten (najprawdopodobniej z lat 1665-1667) zawiera sześć fantazji, sześć capricciów, pięć partit oraz dwa tombeaux.

Wszystkie klawiszowe kompozycje Frobergera są dowodem na to, że kompozytor z dużą łatwością poruszał się po różnych stylach. Widać to już na pierwszy rzut oka, patrząc tylko na sposób zapisu jego kompozycji: włoskie toccaty zapisywał według włoskiego zapisu partyturowego na dwóch systemach z siedmioma liniami dla dolnej i sześcioma liniami dla górnej. Canzony utrwalone są notacją charakterystyczną dla utworów polifonicznych z ilością systemów odpowiadającą ilości głosów. Wreszcie suity notowane są na sposób francuski czyli na dwóch pięcioliniach tak jak dzisiejsza muzyka klawiszowa <sup>42</sup>.

Ogólnie całą twórczość Frobergera można podzielić na dwa główne nurty - utwory pisane w przeważającej części w polifonicznej technice *prima prattica* (toccaty, ricercary, fantasie i capriccia) oraz utwory pisane we francuskim *style brisé* (suity, medytacje, lamenty i tombeaux). To właśnie utwory pisane w technice *prima prattica* znalazły największe uznanie wśród współczesnych Frobergerowi jak i późniejszych muzyków. Ricercary i canzony Frobergera znajdziemy między innymi w

<sup>40</sup> S.Rampe, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel 2010, vol.VI.1, s.XII

<sup>41</sup> *Ibidem*

<sup>42</sup> H.Schott, *Froberger, Johann Jacob*. Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/10298> [dostęp 8 marca 2015].

manuskryptach Johanna Matthesona, Johanna Kuhnau'a, Johanna Philipa Kirnbergera, Johanna Sebastian Bacha czy nawet u Wolfganga Amadeusza Mozarta. Fantasia FbWV 201 posłużyła Anthoniusowi Kircherowi za przykład doskonałego *stylus fantasticus*.

Spośród utworów reprezentujących *prima prattica*, najliczniej reprezentowana jest toccata. Toccata Frobergera wyraźnie nawiązuje do toccat jego nauczyciela - Girolamo Frescobaldiego oraz innego włoskiego kompozytora tamtego okresu Michelangelo Rossiego. Prawie wszystkie przeznaczone są na organy lub klawesyn, z wyjątkiem kilku, wyłącznie organowych, przeznaczonych do wykonania podczas liturgii, zatytułowanych *Da sonarsi alla Levatione*. Utwory te rozpoczynają się zazwyczaj fragmentem napisanym w technice *stylus fantasticus*. Kompozytor najczęściej używa w tym celu krótkiej sekwencji harmonicznej, po której następuje polifonizujący fragment z charakterystycznym tematem. Dalsza budowa toccaty to zestawianie naprzemienne fragmentów w *stylus fantasticus* z polifonicznymi częściami. Fragmenty polifoniczne zestawiane na zasadzie kontrastu z fragmentami o rapsodycznym charakterze posiadają bardzo ściśle określoną i wyrazistą rytmikę. Fragmenty swobodne są zaskakująco oryginalne, bardziej rozbudowane niż u Frescobaldiego. Nie są mało znaczącymi epizodami, lecz pełnią rolę polegającą na budowaniu napięć i pomostów pomiędzy poszczególnymi fragmentami polifonicznymi. Toccaty wyróżnia bardzo świadomie zachowana jedność tonalna dzieła<sup>43</sup>.

Pozostałe utwory w stylu włoskim - canzony, ricercary, capriccia i fantazje – to doskonałe połączenie stylu Sweelincka oraz Frescobaldiego. Ricercary, podobnie jak fantazje posiadają raczej temat o poważnym charakterze. Obydwa gatunki przenikają się nawzajem i niezbyt się różnią między sobą. To, co je wyróżnia na tle tego typu utworów z XVII wieku, to niezwykle różnorodność motywów oraz bogactwo rytmiczne zastosowane w kontrapunktach. W capricciach i canzonach kompozytor stara się iść tropem swojego nauczyciela z Rzymu, stosując przede wszystkim technikę wariacyjną. Tutaj również kompozytor stara się wplatać epizody o rapsodycznym charakterze, przeważnie wykorzystuje je jako łączniki albo kadencje wieńczące dzieło.

Tematy w canzonach i capricciach mają zdecydowanie lżejszy charakter od tych w ricercarach i fantasiach. W canzonach możemy odnaleźć najbliższe powiązania z renesansową polifonią tak charakterystyczną dla intawolacji Andrea Gabrielego czy Girolamo Cavazzoniego. Jednak i tutaj Froberger odciska swoje własne piętno

---

<sup>43</sup> *Ibidem*



i wprowadza nowy element - technika wariacyjna opracowywanych tematów najczęściej dotyczy rytmiki - albo są to dyminucje, albo jedność metryczna utworów zostaje zaburzona poprzez zmiany metryczne poszczególnych fragmentów canzony<sup>44</sup>.

Wszystkie powyższe przykłady są dowodem na to, jak doskonale Froberger opanował zasady pisania w rygorystycznej *prima prattica*. Jego kontrapunkty są niezwykle kunsztowne i mistrzowskie, ale jednak mimo wszystko bardzo konserwatywne i nieodbiegające od tego, co się wówczas w tej materii działo w twórczości innych kompozytorów. Sam J.S.Bach określił je jako wręcz *staroświeckie* <sup>45</sup>.

Drugi nurt twórczości Frobergera to utwory pisane we francuskim stylu lutniowym tzw. *style brisé*. Do utworów tych zaliczamy przede wszystkim suity oraz nieliczne samodzielne kompozycje.

Trudno dzisiaj stwierdzić ostatecznie, kto jest twórcą suity klawesynowej. Z całą pewnością można jednak powiedzieć, że forma ta narodziła się we Francji w XVII wieku, a wśród pierwszych kompozytorów tworzących suitę znajduje się Froberger. To właśnie również u Frobergera znajdziemy po raz pierwszy uporządkowaną suitę według późniejszego porządku klasycznego, czyli *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* <sup>46</sup>. Forma ta przeniknęła na grunt muzyki klawesynowej z muzyki lutniowej. Froberger na pewno znał dzieła zarówno rodziny lutnistów Gaultier, jak i kompozycje J.Ch.de Chambonnières. Miał okazję się z nimi zapoznać podczas swoich wielu podróży do Paryża czy Brukseli. Co ciekawe, sam kompozytor nigdy nie używa nazwy *suita* dla swoich utworów, są to raczej zbiory cykliczne tańców. Była to w ówczesnej Francji bardzo popularna praktyka. J.Ch.de Chambonnières za Gaultierem grupuje tańce w tonacjach, miesza jednak tonacje molowe z durowymi jednoimiennymi. U Frobergera widać już konsekwencję tonalną, kompozytor dba o jedność tonalną kolejnych tańców z cyklu, nie miesza tonacji jednoimiennych molowych i durowych<sup>47</sup>. Utwory te z autografów z 1649 roku nie są opatrzone żadnym nagłówkiem, każdy kolejny taniec jest tylko zaopatrzony w swoją nazwę. Pierwsze z nich to cykle składające się tylko z trzech tańców: *Allemande, Courante* oraz *Sarabande*. Tylko w jednym miejscu w księdze z 1649 pojawia się *Gigue* jako część wieńcząca cykl. Znajdziemy tam również suitę o wyjątkowej budowie, zawierającą

<sup>44</sup> G.P.Sharp, *J.J.Froberger ...op.cit.*, s.1094

<sup>45</sup> H.Schott, *Froberger, Johann Jacob...*, *op.cit.*

<sup>46</sup> D.Fuller, *Suite*, Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/10298> [dostęp 8 marca 2015].

<sup>47</sup> G.P.Sharp, *J.J.Froberger ...op.cit.*, s.1097

wariacje na ulubiony temat Ferdynanda III - *Partita auff die Mayerin*. Zupełnie inaczej wygląda to już w kolejnej księdze (z 1656 roku), gdzie wszystkie suity są już czteroczęściowe, o następującej kolejności: *Allemande, Gigue, Courante, Sarabande*. Nie wiadomo do końca, w którym momencie suity te otrzymały porządek suity XVIII-wiecznej, z *Gigue* na samym końcu. Niemniej jednak zarówno w pośmiertnych wydaniach dzieł Frobergera, jak i w wielu manuskryptach z epoki zaczęły przybierać porządek *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*<sup>48</sup>.

Wszystkie suity Frobergera napisane są w *style brisé*, przez Kirchera określanego jako *stylus choraicus et thaetralis*. Kompozycje w tym stylu są skonstruowane swobodnie, bez ścisłych zasad i ograniczeń związanych ze słowem czy zasadami harmonii. Technika kontrapunktyczna pojawia się czasami, bardzo sporadycznie, najczęściej w *Gigues*. Wszystkie tańce zbudowane są na zasadzie dwuczęściowości prostej, w której każda z części jest powtarzana. Styl lutniowy najlepiej widać w *Allemandes*, utrzymanych w typowym metrum C. W porównaniu do kompozycji J.Ch.de Chambonnière i lutnistów francuskich *Allemandes* Frobergera charakteryzują się o wiele większym ładunkiem emocjonalnym i wyższym stopniem zawłości. Większość *Courantes* to francuskie odmiany tego tańca, w metrum 6/4 z hemiolami lub w wolniejszym tempie w takcie 3/2. Znaleźć też możemy również przykłady *Courantes* Frobergera w metrum 3/4 i szybszym tempie. Przypominają one bardzo włoskie *Corrente* Frescobaldiego. Wśród *Gigues* wyróżniamy dwa podstawowe typy tańców. Pierwszy z nich to *Gigue* w metrum 6/8 lub 6/4, z rytmicznym podziałem trójkowym, drugi typ często w metrum 4/4 używający charakterystycznych rytmów punktowanych. W obu przypadkach najczęściej kompozytor używa polifonicznych, quasi fugowanych technik. *Sarabandes* pisane najczęściej w metrum 3/2, o charakterze bardzo dostojnym i szlachetnym. Podobnie jak *Allemandes* są one niezwykle ekspresyjne.

Cała dotychczas omówiona twórczość Frobergera jest dowodem na to, jak doskonale kompozytor przyswajał sobie różne style muzyczne, jak umiejętnie potrafił wykorzystać to, co najbardziej charakterystyczne dla form i technik, którymi operował. Widać jednak i tutaj, że zawsze idzie o krok dalej, wspina się na wyższy stopień tego, co zastał. Od włoskich mistrzów Froberger uczył się komponować w stylu *prima prattica*, od francuskich kompozytorów lutniowych i klawesynowych zapożyczył *style*

---

<sup>48</sup> H.Schott, *Froberger, Johann Jacob...*, op.cit.

*brisé*. Lamenty i medytacje to jednak coś unikalnego i wyróżniającego się na tle całej jego twórczości. Z połączenia wielu różnych doświadczeń muzycznych powstaje rodzaj kompozycji - Frobergerowe *lamentations, meditations, tombeaux*. Kompozycji, które mocno są osadzone w tym wszystkim, co się dookoła działo w świecie muzyki, literatury, malarstwa a równocześnie wybijają się wysoko ponad to. Z dzisiejszego punktu widzenia to barwne, klawesynowe miniatury. Ale jeśli spojrzymy na muzykę klawiszową pierwszej połowy XVII wieku, bardzo oczywiste staje się, że Froberger stworzył kompozycje klawesynowe, w których instrument gra pierwszoplanową rolę. Wyprzedził w tym nawet szkołę francuskich klawesynistów. Wszystkie *Lamentacje* i *Medytacje* Frobergera mają jedną wspólną cechę - a jest nią myślenie instrumentem, barwą i brzmieniem klawesynu. To pierwsze tego typu dzieła, w których zasada myślenia czysto instrumentalnego objawia się najpełniej. Dowodem na to jest chociażby fakt, że nie stały się one w ogóle materiałem do transkrypcji fortepianowych czy organowych, jak to ma miejsce z wieloma innymi dziełami klawesynowymi. W dobie sięgania po literaturę klawesynową w XIX i XX wieku, dzieła J.S.Bacha, F.Couperina czy J.Ph.Rameau stały się wdzięcznym materiałem do transkrypcji fortepianowych czy orkiestrowych, tymczasem nikt tego nie zrobił z *Lamentacjami* Frobergera. Być może, powodem tego jest fakt, że są one tak mocno osadzone w klawesynowym brzmieniu, klawesynowym idiomie instrumentu. To właśnie u Frobergera widać załączki myślenia czysto instrumentalnego. Koncepcja utworu związana jest ściśle z określonym instrumentem, można by zaryzykować twierdzenie, że wręcz jest nim zainspirowana. To przełomowy krok, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że w XVII wieku nie pisano utworów ściśle klawesynowych czy organowych. Literatura klawesynowa była wykonywana na organach i odwrotnie, jeśli tylko kompozytor nie zastosował w swojej organowej kompozycji głosu pedałowego.

Większość *Lamentacji* i *Medytacji* występuje w cyklu suitowym jako część pierwsza, pisane są w miejscu tradycyjnej *Allemande*. Tylko cztery występują jako samodzielne, niezależne od cyklu suitowego utwory. Są to: *Affligée et Tombeou sur la Mort de Monsieur Blanchrocher*, *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisiesme*, *Meditation (...) sur la Mort future de Son Altesse Serenissime Madame Sybille(...)* FbWV 658, *Tombeau (...) fait sur la tres douloureuse Mort de Son Altesse Serenissime Monseignuer Duc Leopold Friderich* FbWV 659. Dwa ostatnie utwory, niestety, na razie nie są upublicznione i nie można ich

zinterpretować.

Wszystkie te utwory bardzo odbiegają jednak od standardowych kompozycji tanecznych. Niektórzy może znajdą wspólne elementy z tradycyjną *Allemande* (jak na przykład metrum C) rozpoczynającą cykl suity, ale będzie to bardzo trudne. Niezwykle duży ładunek emocjonalny oraz nagromadzenie wielu różnych środków ekspresyjnych powodują, że utwory te często funkcjonują jako skończone dzieła same w sobie. Również i język harmoniczny tych kompozycji różni się od tego, co się dzieje w całej pozostałej twórczości nie tylko samego Frobergera, ale i pozostałych kompozytorów jego czasów (np. sięganie często po tonację niezwykle rzadko ówczesnie używane, takie jak f-moll czy Fis-dur).

Kolejnym elementem scalającym wszystkie te kompozycje jest styl oraz sposób zapisu. Rapsodyczny charakter *Lamentacji* i *Medytacji* nie ulega wątpliwości. To, co w toccatach jest tylko fragmentem, jednym z wielu elementów całej formy, tutaj staje się elementem formotwórczym, ideą nadrzędną kompozycji. Sposób zapisu tych utworów jest menzurowany, podobnie jak ma to miejsce w przypadku rapsodycznych fragmentów w toccatach. Niemenzurowane francuskie preludia klawesynowe, które z pewnością Froberger znał, gdyż jego bliskie związki z Louis Couperinem są faktem, nie wydały się kompozytorowi z pewnych względów dobre dla zapisu tych kompozycji. Z jednej strony fakt menzuranej notacji, ale z drugiej strony bardzo wyraźna adnotacja we wszystkich *Lamentacjach* i *Medytacjach* aby grać *avec discretion*, nie pozostawia wątpliwości, że materiał nutowy jest tylko punktem wyjścia do traktowania go *ad libitum*.

Tego typu kompozycji nie znajdziemy u nikogo innego ani w XVII, ani w XVIII wieku. Bardzo często niezwykle osobiste, opisane w sposób szczegółowy, stają się niejednokrotnie jedynym dowodem wydarzeń z życia kompozytora. Unikalne nie tylko ze względu na formę, zapis czy bardzo szczegółowy tytuł, ale również i przede wszystkim na zawartość muzyczną, harmoniczną i afektywną.

## ROZDZIAŁ 2 Lamenty w muzyce instrumentalnej XVII wieku

Formy lamentacyjne w muzyce stanowią pokaźną grupę utworów. W zależności od czasu, miejsca, stylistyki oraz okoliczności dzieła te były różnie nazywane i przybierały różną formę. Ilość terminów dotyczących muzyki lamentacyjnej jest przeogromna i dowodzi to tylko faktu, że formy lamentacyjne od zawsze towarzyszyły człowiekowi i jego sztuce. *Planh, déploration, nénie, épitaphe, lamentation, lamento, funeral tears* czy *tombeau*<sup>49</sup> - to tylko niektóre z muzycznych form lamentacyjnych. Styl oraz forma tych utworów bywają różne, łączy je natomiast idea, myśl przewodnia. Utwory te pisane były, aby wyrazić ból i żal po stracie kogoś bliskiego lub uczcić pamięć kogoś ważnego.

Forma muzycznej, instrumentalnej lamentacji powstała stosunkowo późno, bo dopiero w połowie XVII wieku. Jak zauważa Nikolaus Harnoncourt, *tombeaux* instrumentalne były najwcześniejszymi formami instrumentalnymi, „w których muzyka próbuje coś powiedzieć w sposób bardziej wzniosły, wyrazić coś określonego”<sup>50</sup>. Niezmiernie ważne jest dla tego faktu zarówno to, co się działo w muzyce wokalne, jak i w literaturze europejskiej nieco wcześniej. Literacka forma *tombeau* wywodzi się bezpośrednio z antycznych epitafiów, starogreckich epigramów żałobnych. Jednym z pierwszych zachowanych do dzisiaj poetyckich epitafiów jest średniowieczna *Ballade de pendus* Francois Villona. We Francji w okresie renesansu *tombeau* poetyckie najczęściej było poświęcone pamięci możnowładców lub osobie bliskiej. Najbardziej znanym przykładem takiego dzieła jest *tombeau* poświęcone królowej Małgorzacie z Nawarry, autorstwa francuskiego poety Pierre'a de Ronsard z 1586 roku. Zastanawiający jest fakt, że wraz z powstaniem muzycznej formy *tombeau* w połowie XVII wieku we Francji jej literacki odpowiednik odchodzi w zapomnienie, a pojawiają się w to miejsce inne formy, takie jak *consolations* i *epigrammes*<sup>51</sup>.

Pierwsze muzyczne formy lamentacyjne powstały na gruncie muzyki wokalne. Dokładne dzieje śpiewanych lamentów można prześledzić w artykule Charlesa van den Borrena *Esquisse d'une histoire des „Tombeaux” musicaux*. Ograniczę się tutaj do wyszczególnienia najważniejszych form wokalnych, które z

<sup>49</sup> Ch.van den Borren, *Esquisse d'une histoire des „Tombeaux” musicaux*, Studien zur Musikwissenschaft 1962, 25.Bd, s.67

<sup>50</sup> N.Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, s.150

<sup>51</sup> Dominique Moncond'huy, *Le tombeau poétique en France*, La Licorne nr 29, Poitiers 2005, wersja online <http://testjc.edel.univ-poitiers.fr/sommaire.php?id=1561> [dostęp 6 lutego 2016]

pewnością miały wpływ na to, co się potem działo w muzyce instrumentalnej. We Francji pierwsze zapisane zabytki form lamentacyjnych znajdziemy w twórczości trubadurów z końca XII wieku. Noszą one nazwę *planh* (fr. plainctes) w języku d'oc i poświęcone były pamięci zmarłych królów. Jednym z najsłynniejszych *planh* jest utwór Gaucelma Faidita z 1199 roku poświęcony pamięci zmarłego króla Anglii, Ryszarda Lwie Serce. Wiek XIII i XIV wraz z polifonią mistrzów szkoły paryskiej Notre Dame przynosi polifoniczne lamente. Pisane tak jak poprzednie, najczęściej po śmierci ważnych i wielkich tego świata, oraz po raz pierwszy, aby uczcić pamięć sławnego muzyka. Najbardziej znane pochodzą z Codexu Chantilly. Jeden z nich to napisany na śmierć Guillaume'a de Machauta autorstwa J.Andrieu, drugi to lament na śmierć Eleonory Aragońskiej skomponowany przez Jacoba Senchlesa. Epoka renesansu przynosi powstanie nowej formy lamentacyjnej we Francji – *déploration*. Jest to poemat lamentacyjny najczęściej napisany po śmierci wielkiego i uznanego kompozytora, rodzaj muzycznego hołdu. Wiele *déplorations* powstało po śmierci Johanna Ockeghema oraz Josquin'a des Prés. Do dzisiaj zachowały się m.in. *Déploration sur la mort Binchois* autorstwa Johanna Ockeghema czy z końca XV wieku słynny pięciogłosowy lament *Nymphes des bois* Josquin'a des Prés poświęcony pamięci Ockeghema. Swego rodzaju lamentem jest również motet J.des Prés *Absalon, fili mi*, w którym król Dawid opłakuje stratę swojego syna Absaloma. Josquin des Prés stał się również postacią, której poświęcono wiele *déplorations*. Utwory te najczęściej były pisane w modalnej skali frygijskiej, która przypisana była wówczas muzyce żałobnej. Samo słowo *déploration* rzadko stosowane jest w tytule utworu, spotkać tu możemy takie zamienniki jak *epitaphium*, *monodia*, *lamento* czy *naenia*<sup>52</sup>. Na początku XVI wieku *tombeaux* wokalne stają się coraz bardziej popularne. Sprzyja temu również epoka, która zwraca się bardziej w stronę człowieka, twórcy stają się wrażliwsi na uczucia i emocje ludzkiej natury. Z tego okresu pochodzi wiele lamentów napisanych po śmierci królowej Francji Anne de Bretagne w 1514 roku. Wśród licznych lamentów znajdziemy m.in: kompozycje Jean'a Mouton, de Constanza Festa i Pierre'a Moulu.

Inaczej rzecz przedstawia się we Włoszech, gdzie muzyczne formy lamentacyjne wywodzą się bezpośrednio z literackiego madrygału<sup>53</sup>. Forma ta najczęściej była wierszem składającym się z czternastu wersów i posiadała w każdym

<sup>52</sup> D.Moroney, *Déploration*, Grove Music Online [dostęp 6 lutego 2016]

<sup>53</sup> F.Vinke, *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*, University of the Free State of South Africa 2011, s.30

z nich siedem do jedenastu sylab. Z takiej właśnie formy literackiej najprawdopodobniej wywodzi się włoski madrygał muzyczny. Znakomita większość madrygałów dotyczyła tematyki miłosnej, jednak możemy również znaleźć madrygały zatytułowane *lamento* czy *lettera amorosa*<sup>54</sup>. Przykładem takiego utworu jest elegia Philippe'a de Monte poświęcona pamięci zmarłego dziecka ( z II Księgi Madrygałów). Napisana jest ona w formie dwuczęściowego madrygału na pięć niskich głosów<sup>55</sup>. Niezwykle ważną rolę odegrała we Włoszech twórczość Cipriano de Rore, Nicola Vincentino czy Gesualdo da Venosy. Należeli oni do nurtu manierystycznego. Twórczość ich cechuje eksperymentalny charakter elementu harmonicznego oraz bogate wykorzystanie chromatyki. Ta ostatnia stała się według Ewy Obniskiej "nieodłącznym elementem madrygału. (...) Chromatyka służy wyrażaniu najsubtelniejszych niuansów uczuciowych, tak charakterystycznych dla ówczesnej poezji, symbolizuje uniesienia erotyczne (kroki półtonów w melodii), maluje także bolesne stany emocjonalne"<sup>56</sup>. Do późniejszych przykładów utworów o tematyce lamentacyjnej z pewnością zaliczyć można też elegijną kantatę Giacomo Carissimiego *Lamento di Scozia*.

Osobną dużą grupę utworów o charakterze lamentacyjnym tworzą lamenty operowe oraz arie. Dzieła te nie dotyczą jednak - jak pozostałe lamenty - konkretnych zmarłych osób. Są one muzycznymi obrazami, w których lament jako środek wyrazu jest ideą nadrzędną. Najczęściej są to długie utwory o nieokreślonej ściśle formie z bardzo swobodnym potraktowaniem elementu rytmicznego. Najśłynniejszy z nich to *Lamento d'Arianna* (1608) Claudio Monteverdiego, klasyczny przykład monodii akompaniowanej i *stile recitativo*. Arie w stylu lamentacyjnym (tzw. *Lamenti*) znajdziemy w twórczości Claudio Saraciniego w księgach madrygałów z 1620 oraz 1624 roku. Podobnie wenecka opera Francesco Cavalliego pełna jest *lamenti* w *stile recitativo*. Utwory te najczęściej pisane były w wolnym tempie, w trójdzielnym metrum, z użyciem typowych dla muzyki lamentacyjnej środków retorycznych<sup>57</sup>. Charakteryzowały się one również pewnego rodzaju swobodą rytmiczną, która umożliwiała wyrażanie bólu czy żalości oraz stosowaniem charakterystycznych środków dla muzyki lamentacyjnej takich jak: opadające półtony chromatyczne, dysonanse, opadające tetrachordy czy też opadające skale.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*

<sup>55</sup> Ch.van den Borren, *op.cit.*, s.63

<sup>56</sup> Cytuję za P.Zawistowski, Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku, s.6

<sup>57</sup> *Ibidem*

Jeśli chodzi o muzykę instrumentalną, to najprawdopodobniej najstarsze zachowane utwory o charakterze lamentacyjnym to angielskie *dump*. Pochodzą one z okresu między 1540 a 1640 rokiem. Były to utwory przeznaczone na instrument klawiszowy, napisane po stracie ukochanej lub bliskiej osoby. Znaczenie wyrazu *dump* jest do dzisiaj niejasne, ale istnieje przypuszczenie, że słowo to mogło oznaczać w XVI wieku w Anglii stan melancholii lub bolesnej udręki<sup>58</sup>. Najstarszy zachowany *dump* to *My Lady Careys Dompe*. Jest on zarazem jednym z najstarszych zachowanych do dzisiaj przykładów muzyki klawiszowej. Utwór ten pochodzi najprawdopodobniej z 1520 roku. Oparty jest na ostinatowym basie, na prostym układzie harmonicznym TTDD. Większość *dump* jest właśnie zbudowana w ten sposób – kompozytorzy wykorzystują w nich tzw. *bass ground*, niezwykle popularne w XVI i XVII wieku proste struktury harmoniczne takie jak *bergamasca*, *passamezzo* lub *romanesca*<sup>59</sup>. Obok *dump* w Anglii w XVI i XVII wieku powstaje wiele elegijnych utworów na bazie *pavany*. W twórczości wirginalistów angielskich znajdziemy takie utwory jak *Pavana Lachrymae*, *Pavana Dolorosa* czy *Pavana Chromatica*<sup>60</sup>. Nie sposób tutaj nie przytoczyć dzieła Johna Dowlanda *Lachrymae, or Seven Tears* (...). To pięciogłosowe dzieło przeznaczone jest na głos solowy, lutnię oraz towarzyszący mu consort viol. Całość oparta jest na pieśni i utworze instrumentalnym samego Dowlanda *Flow my tears*.

We Francji pierwsze zachowane do dzisiaj instrumentalne dzieła o charakterze lamentacyjnym pochodzą dopiero z pierwszej połowy XVII wieku. Noszą one tytuł *tombeau* zapożyczony bezpośrednio z poezji francuskiej XVI i XVII wieku. Za twórcę pierwszego, francuskiego, instrumentalnego dzieła o charakterze lamentacyjnym uważa się Ennemonda Gaultiera (ur.około 1575-1651), zwanego również Gaultier de Lyon<sup>61</sup>. Jest on autorem *Tombeau de Mézangeau*. Utwór ten powstał najprawdopodobniej w 1638 roku, po śmierci René Mesangeau, który był nauczycielem kompozytora. *Tombeau* lutniowe bardzo szybko zyskało popularność wśród lutnistów francuskich w XVII wieku. Najczęściej poświęcone było konkretnej osobie, patronowi, wybitnej osobistości, ale również przyjacielowi czy osobie bliskiej. Kluczowe postaci dla tego gatunku to Denis Gaultier (1597 lub 1603 -1672) oraz

---

<sup>58</sup> A.Brown, *Dump*, Grove Music Online [dostęp 6 luty 2016]

<sup>59</sup> *Ibidem*

<sup>60</sup> Ch. van den Borren, *op cit.*, s.64

<sup>61</sup> *Ibidem*



wspomniany już wcześniej Ennemond Gaultier (1575-1651). Spokrewnieni ze sobą kompozytorzy pochodzili ze słynnej w XVII wieku rodziny lutnistów. Utwory obydwu znajdują się w tych samych zachowanych woluminach, obydwaj kompozytorzy uprawiali formę *tombeau* i to ich właśnie uważa się za twórców tego gatunku w formie, w jakiej się rozpowszechniła we Francji w XVII wieku. Francuskie *tombeau* lutniowe najczęściej napisane jest w formie *Allemande grave*, w quasi polifonicznej strukturze. Polifonia sensu stricto ze względu na ograniczenia instrumentu została z góry przez twórców odrzucona. Motywy pojawiające się w różnych głosach mają za cel wzbudzenie u słuchacza wrażenia, że słucha on muzyki polifonicznej. Poszczególne głosy nie są jednak konsekwentnie prowadzone i kontynuowane. Styl ten przyjął nazwę *style brisé*. Był on charakterystyczny dla muzyki lutniowej w XVII wieku i właśnie z niej przeniknął do francuskich kompozycji klawesynowych. Oprócz Gaultier *tombeau* lutniowe pisali również m.in. Charles Mouton, Jacques Gallot, Francois Du Fault.

Forma *tombeau*, niezwykle popularna u lutnistów francuskich, z czasem staje się po prostu utworem instrumentalnym. Jednak trzeba zaznaczyć, że nie stała się nigdy formą tak popularną i powszechną jak w przypadku lutnistów. W zasadzie tylko u Frobergera znajdziemy kilkanaście takich utworów, inni kompozytorzy tworzyli kompozycje o takim tytule tylko sporadycznie. Pierwszy utwór o charakterze lamentacyjnym napisany na violę da gamba to dzieło Jean'a Saint-Colombe z 1680 roku *Les regrets*. Znajduje się on w księdze *Concerts à deux violes esgales*. Jest to utwór o charakterze *tombeau*, w którym kolejne części noszą tytuły nadane przez kompozytora: *Les regrets*, *Qarillon*, *Apel de Charon*, *Les pleurs*, *Joye des Elizées*, *Les Elizée*<sup>62</sup>. Wiek XVIII przynosi kolejne przykłady *tombeau* w muzyce gambowej. W twórczości Marin Marais znajdziemy *tombeau* poświęcone Saint-Colombe oraz Lully'emu, natomiast inny słynny gambista paryski Charles Dollé napisał *tombeau* poświęcone pamięci Marin Marais. W obydwu przypadkach utwory te poświęcone są osobie zmarłego nauczyciela kompozytora.

Faktura, styl, forma - elementy te bardzo szybko przeniknęły z muzyki lutniowej na grunt francuskiej muzyki klawesynowej. Wpływ twórczości francuskich lutnistów na kompozytorów klawesynowych XVII wieku jest faktem. Jeśli jednak poszukamy w twórczości klawesynistów francuskich XVII wieku formy *tombeau*, to nie

---

<sup>62</sup> Ta sama zasada kształtowania została potem wykorzystana przez Francois Couperina w *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli* z 1724.

znajdziemy wiele takich utworów. Z całą pewnością tytuł ten pojawia się po raz pierwszy w muzyce klawesynowej właśnie u J.J.Frobergera. W dostępnych źródłach próżno by szukać *tombeau* czy *lamentation* w twórczości Jacques'a Championa de Chambonnières. U Louis Couperina znajdziemy tylko jeden, jest to *Tombeau de Monsieur de Blancrocher* z 1652 roku. Inna ważna postać francuskiej muzyki klawesynowej XVII wieku - Jean-Henri d'Anglebert skomponował po śmierci Chambonnières'a *Tombeau de Mr. de Chambonnières*. Data powstania tej kompozycji szacowana jest jednak dopiero na rok 1689, a więc wiele lat po śmierci Frobergera.

Zarówno kompozycja L.Couperina jak i J.D'Angleberta nie wychodzą poza konwencję ówczesnego stylu francuskiej muzyki klawesynowej. Jak twierdzi B.Pociej, „zagłębiając się w utwory pierwszych klawesynistów, dojdziemy zapewne do wniosku, że jest to język przede wszystkim harmoniczny, że harmonika w wielu przypadkach góruje tu nad innymi jakościami elementarnymi utworów”<sup>63</sup>. Dla nas wyjątkowo interesujące może być przyjrzenie się bliżej *Tombeau de Mr de Blancrocher* Louis Couperina. Możemy bowiem porównać zarówno styl, jak i język muzyczny dwóch kompozytorów, którzy napisali dzieło pod tym samym tytułem i najprawdopodobniej w tym samym okresie. Obydwa utwory mogły bowiem powstać około roku 1652, kiedy tragiczną śmiercią zmarł Charles de Fleury, czyli tytułowy Monsieur Blancrocher. *Tombeau* Couperina posiada niesymetryczną trzyczęściową budowę, najbardziej chyba zbliżoną do pawany. Froberger skomponował swoje *tombeau* - można by rzec - klasycznie, czyli zachowując formę *Allemande grave* (czyli w formie dwuczęściowości prostej). Trzyczęściowa budowa u Couperina jednak nie jest symetryczna, pierwsza jej częśćka jest bardzo krótka, nie wychodzi poza tonację główną i ma charakter małej intrady. Wybór tonacji znamieny – u Couperina F-dur, u Frobergera c-moll (wg Charpentiera tonacja ciemności i smutku). Jeśli przypatrzymy się bliżej harmonii w utworze Couperina, zauważymy, że w zasadzie kompozytor nie oddala się za bardzo od głównej tonacji. Cała pierwsza częśćka jest w F-dur, środkowa część rozpoczyna się w F-dur i kończy w tonacji dominanty (C-dur), ostatnia część rozpoczyna się w C-dur i poprzez B-dur (tonacja subdominanty) oraz c-moll wraca na koniec do tonacji głównej. Już na pierwszy rzut oka widać, że utwór Frobergera zawiera o wiele większy ładunek emocjonalny i większą ilość figur retorycznych. U Couperina przeważa raczej faktura preludiowania, fragment oznaczony jako *plus vite* sugeruje

---

<sup>63</sup> B.Pociej, *Klawesyniści francuscy*, Kraków 1969 s.141

miarową, menzurowaną interpretację. Trzecia część rozpoczyna się bardzo wysoko, w oktawie dwukreślnej, aby stopniowo zejść w niższe rejestry i zakończyć całość w F-dur. To znamienne posunięcie może przypominać o schodach, z których według sprawozdania Frobergera spadł lutnista. Bardzo symboliczny jest koniec tego utworu. Podobnie jak Froberger pod koniec utworu Couperin wprowadza w najniższym głosie ościnowy element, powtarzający się miarowo na mocną część taktu - dźwięk c małe lub wielkie. Sprawiać to może wrażenie dzwonu. U Frobergera podobny efekt zastosowany jest również pod koniec utworu, fragment oparty na ościnowym dźwięku G wielkim wymaga interpretacji miarowej i również przypomina dźwięk dzwonu. Miarowe wykonanie w obydwu przypadkach może również kojarzyć się z marszem żałobnym, pochodem konduktu pogrzebowego.

Zestawienie obu dzieł, uświadamia nam, jak bardzo Froberger rozwinął konwencję formy *tombeau*, jak doprowadził ją do ekstremum. Zarówno w twórczości lutnistów francuskich, jak i u Louis Couperina *tombeau* jest raczej rodzajem miniatury instrumentalnej. U Frobergera utwory lamentacyjne stają się natomiast kluczowe i najważniejsze nie tylko dla jego własnego języka muzycznego, ale również dla szeroko pojętego idiomu klawesynowego. Najnowsze odkrycie dzieł Frobergera tzw. *Sixth, French Book* rzuca nowe światło właśnie na wzajemne relacje Frobergera i Couperina. Księga ta zawiera utwory z dojrzałego okresu życia kompozytora, wynik jego inspiracji i przemyśleń po pobycie w Paryżu. Datowana jest najprawdopodobniej na rok 1666. Bob van Asperen, który miał okazję dokładnie przyjrzeć się utworom w tym woluminie stwierdził, że to najprawdopodobniej Louis Couperin był pod wpływem Frobergera i to właśnie ten ostatni miał wywrzeć znaczący wpływ na preludia niemenzurowane Louis Couperina. W opinii B.van Asperena około tuzina cytatów z utworów Frobergera z 1649 roku znajdziemy w preludiach Louis Couperina. Świadczy to o tym, jak głęboko styl preludiów niemenzurowanych zakorzeniony jest właśnie w muzyce Frobergera. Najwyraźniej widać to oczywiście w *“Prélude à l’imitation de Mr Froberger”*<sup>64</sup>. Tezę tę potwierdza również Davitt Moroney. Pisze on, że niebagatelny wpływ na preludia niemenzurowane Louis Couperina ma właśnie obok włoskiej toccaty Frescobaldiego *tombeau* klawesynowe Frobergera<sup>65</sup>.

U Frobergera utwory lamentacyjne przyjmują tytuł *lamentation*, *tombeau*,

<sup>64</sup> B.van Asperen, *A New Froberger Manuscript*, Journal of 17th Century Music 2008, Volume 13/1.

<sup>65</sup> D.Moroney, *The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes*. Early Music, 1976 Vol. 4, No. 2 [dostęp 11 lutego 2014]

*meditation*. Z dwoma pierwszymi zetkniemy się już u lutnistów francuskich. Najbardziej intrygującym i zaskakującym może wydać się tytuł *Meditation*. Z utworami o takim tytule nie spotkamy się w muzyce klawesynowej ani wcześniej, ani później. Froberger przenosi na grunt muzyczny literacką formę. Jak twierdzi Rebecca Cyppes, *lamentations* i *tombeaux* Frobergera wywodzą się bezpośrednio z tradycji literackich francuskich poematów, pisanych modlitw, esejów i elegii zwanych *Meditations*<sup>66</sup>. Tuziny ksiąg o takim właśnie tytule były drukowane we Francji już od około 1570 roku. W połowie XVII wieku literatura ta była publikowana zarówno przez katolickich, jak i protestanckich duchownych i teologów, którzy dedykowali je nie tylko wierzącym, ale również i ateistom. Froberger, nadając swoim utworom tytuł *Meditation*, dowodzi, że był świadomy znaczenia i popularności właśnie tej formy w ówczesnej Francji.

Wszystkie utwory o charakterze lamentacyjnym w twórczości Frobergera, pomimo iż różnią się tytułem, są bardzo jednorodne pod względem formy, stylu, harmonii czy zastosowanych środków wyrazowych. Nie wydaje się, aby sam kompozytor rozróżniał je jakoś szczególnie. Tytuł był raczej wynikiem okoliczności, w których dany utwór powstawał. Wszystkie *lamentations*, *plaincte* i *meditations* są umiejscowione na początku cyklu suity (za wyjątkiem czterech utworów, które stanowią samodzielną całość<sup>67</sup>). Znajdują się one przed *Courant*, w miejscu *Allemande*. Opinia, że są to *Allemande grave* wydaje się daleko posuniętym uproszczeniem. Z *Allemande grave* mają te utwory tylko wspólne metrum, fakturę, oraz dwuczęściową repetycyjną formę. Cała muzyczna zawartość jak i ciężar emocjonalny doprowadza do granic możliwości formę *Allemande grave*. Z pewnością wszystkie one noszą znamiona utworów lutniowych. Świadczy o tym przede wszystkim faktura tych utworów – Froberger wykorzystuje wspomniany już wcześniej tzw. *style brisé*. Jednak to, co u Denisa Gaultier jest tylko małą miniaturą instrumentalną, u Frobergera nabiera nowego wymiaru. Jak twierdzi Charles van den Borren, "podczas gdy francuscy lutniści ograniczają się w swych *tombeaux* do przywoływania smutnych wydarzeń w postaci pięknych miniaturek, Froberger aspiruje do wzmocnienia formy". Autor wskazuje, że

---

<sup>66</sup> R.Cyppes, „*Memento mori Froberger?*” *Locating the self in the passage of time*. *Early Music*, 2012, vol.40, No. 1, s.46

<sup>67</sup> Są to następujące utwory: *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troiesime (...) FbWV 633*, *Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher (...) FbWV 632*, *Meditation (...) sur la Mort future de Son Altesse Serenissime Madame Sybille (...) FbWV 658*, *Tombeau (...) fait sur la tres douloureuse Mort de Son Altesse Serenissime Monseigneur Duc Leopold Friderich FbWV 659*.

kompozytor stosuje tutaj zarówno włoskie rubata z toccat Frescobaldiego oraz *style brisé* lutnistów francuskich, których używa i wykorzystuje aż do granic możliwości"<sup>68</sup>. Ch.Borren wskazuje na kolejny ważny element stylu Frobergera. Na muzykę włoską i toccaty Frescobaldiego. Myślę jednak, że należałoby popatrzeć jeszcze głębiej. Froberger był we Włoszech kilkakrotnie, był uczniem nie tylko Frescobaldiego, uczył się też u Carissimiego wokalnej muzyki kościelnej. Mógł słyszeć nie tylko wiele ówczesnych madrygałów, ale również przełomowy utwór o charakterze lamentacyjnym jakim jest *Lamento d'Arianna* Claudio Monteverdiego. Niezaprzeczalny jest fakt, że w twórczości Frobergera znajdziemy bardzo dużo wokalnych figur retorycznych, że twórczość ta wyrasta jakby z tradycji madrygałów<sup>69</sup>. Najwyraźniej widać to właśnie w lamentach, które operują językiem charakterystycznym dla włoskiej muzyki XVI i XVII wieku, pełne są figur retorycznych zaczerpniętych z madrygałów. Ta więc z muzyką madrygalistów wyraźnie podkreśla też konotacje Frobergerowskich *lamentations* i *plainctes* z poezją swoich czasów<sup>70</sup>.

Faktem jest, że u żadnego innego kompozytora klawesynowego XVII wieku nie znajdziemy takiego nagromadzenia utworów o charakterze osobistym. Wszystkie *lamentations*, *plaincte*, *meditations* oraz kilkanaście innych opatrzonych szczegółowymi tytułami bezpośrednio lub pośrednio są związane z wydarzeniami z życia kompozytora. Można by pokusić się o stwierdzenie, że Froberger w ten sposób pisał swoją autobiografię, albo może po prostu prowadził rodzaj muzycznego pamiętnika. To dzięki opisom dodawanym do kompozycji udało się nam dzisiaj odtworzyć bardzo dokładnie niektóre fakty z życia kompozytora. R.Cypess wskazuje również na inny aspekt wyjątkowości stylu Frobergera - na intymność. Jeśli się dobrze zna te kompozycje jak i inne klawesynowe dzieła z XVII wieku, trudno nie przyznać jej racji, kiedy pisze, że Froberger "łączy w tych utworach proces autobiograficznej introspekcji z religijną kontemplacją śmierci"<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> Ch.van den Borren, *op.cit.*, s.66

<sup>69</sup> L.F.Vinke, *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*, University of the Free State of South Africa 2011

<sup>70</sup> W.Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*. Tischler, Hans (Tr). Bloomington 1972, s.716

<sup>71</sup> R.Cypess, *op.cit.*, s.46

### ROZDZIAŁ 3 *Lamentacje i Medytacje* Johanna Jacoba Frobergera - fenomen kompozycji w aspekcie wykonawczym

*Lamentacje i Medytacje* Johanna Jacoba Frobergera to z pewnością najbardziej genialne, oryginalne i niepowtarzalne utwory klawesynowe z pierwszej połowy XVII wieku. Unikalny i fenomenalny charakter tych utworów to efekt fuzji stylów muzyki XVI i XVII wieku oraz niezwykle zindywidualizowanego języka muzycznego Frobergera. Fenomen ten jest tym bardziej godny podkreślenia, że utwory te powstały w okresie, kiedy formy i gatunki charakterystyczne dla instrumentalnej muzyki baroku dopiero zaczynały się krystalizować. To czas szybkiego rozwoju form muzyki klawesynowej, czas powstawania idiomu klawesynowego. Trzeba nam bowiem pamiętać, że muzyka klawiszowa XVII wieku dzieli się na dwa główne obszary – muzykę organową i klawesynową. „Jeszcze przez dłuższy czas w XVII wieku, między komponowaniem na organy a pisaniem na instrumenty strunowo-klawiszowe nie ma wyraźnej różnicy; utwory przeznacza się po prostu do grania na klawiaturze, a czy to będzie klawiatura organów czy klawesynu, zależy od rodzaju muzyki”<sup>72</sup> - stwierdza Bohdan Pociąg. Autor dodaje w innym artykule również, że „w tym czasie granica między obszarem organów a klawesynu jest jeszcze często płynna, nieostra (...). Nie mniej – zaznacza się już odrębność faktur, czyli określonych typów konstrukcji dźwiękowych związanych z jakością dźwięków”<sup>73</sup>. *Lamentacje i Medytacje* Frobergera przynależą z pewnością tylko i wyłącznie do muzyki klawesynowej. Ich faktura, zapis, barwa nierozdzielnie związane są z tym właśnie instrumentem. Froberger wpisuje się tutaj, a nawet daje impuls do nowej drogi myślenia kompozycyjnego o tym instrumencie. Drogi, którą podążać będą przede wszystkim Francuzi. To właśnie we Francji najwcześniej „zaznaczy się wyraźny podział: na muzykę przeznaczoną na organy, kościelną, liturgiczną i muzykę komponowaną na klawesyn. Podział ten wynika ze znamiennej dla Francuzów uwrażliwienia na kolor brzmieniowy muzyki, w pełnej skali najsubtelniejszych jego odcieni. A wiąże się z tym też szczególne umiłowanie klawesynu, rozsmakowanie w jego dźwiękowych powabach, i wytrawne znawstwo możliwości kształtowania muzyki klawesynowym brzmieniem”<sup>74</sup>.

Utwory o charakterze lamentacyjnym J.J.Frobergera są dla muzyka

<sup>72</sup> B.Pociąg, *Drogi do Bacha (5) Klawesyn*, Canor nr 33, s.38

<sup>73</sup> B.Pociąg, *Klawiatura-dźwięk-forma (zarys rozwoju muzyki klawesynowej)*, Canor nr 4, s.64

<sup>74</sup> B.Pociąg, *Drogi do Bacha (5) Klawesyn*, Canor nr 33, s.38

interpretatora nie lada wyzwaniem. Jak pisze David Schulenberg „wykonawca muzyki Frobergera musi podjąć wiele decyzji. Wybór odpowiedniego instrumentu lub instrumentów jest podstawową kwestią, która zdeterminuje kolejno: wybór odpowiedniej temperacji instrumentu, odpowiedniej rejestracji, odpowiedniej ilości dodanej ornamentacji oraz bardziej ogólne wybory typu w jakim stopniu notacja utworu powinna być traktowana dosłownie. Ta ostatnia kwestia jest kluczowa”<sup>75</sup>. Przy interpretacji tychże utworów musimy sobie odpowiedzieć przede wszystkim na pytanie zasadnicze: co mówi nam notacja tego utworu? Na ile zapis muzyczny odzwierciedla prawdziwy kształt tych dzieł, do jakiego stopnia tekst powinien być bezwzględnie respektowany? Kwestia notacji muzycznej nie dotyczy tylko omawianych tutaj utworów Frobergera. Jest to problem dotyczący każdego dzieła muzycznego. Roman Ingarden w dziele *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, stwierdza, że „nie ma co żałować, że w historycznym rozwoju tak się zdarzyło, iż w pewnym okresie panującym systemem 'utrwalania' dzieła muzycznego stało się tzw. pismo nutowe. Właśnie bowiem pewna – jak nam się początkowo zdawało - niedoskonałość tego systemu, mianowicie niezupełność określenia dzieła przez partyturę, ma tę przewagę nad utrwaleniem dzieła za pomocą płyty (lub innego rodzaju sposobem), iż odsłania istotną strukturę dzieła, mianowicie z jednej strony „ustalony” relatywnie niezmienny schemat, z drugiej zaś wielość możliwości różnych postaci, w jakich dzieło w ukonkretnieniu może występować”<sup>76</sup>. Problem notacji utworów barokowych wiąże się również z faktem, że sposób notacji wciąż był udoskonalany i rozwijany. Nikolaus Harnoncourt podkreśla, że „notacja do XVII wieku włącznie podlegała stałym zmianom, a pewne oznaczenia, uważane za *jednoznaczne*, bywały bardzo różnie rozumiane aż do końca XVIII wieku”<sup>77</sup>. Pytanie o sposób notacji tychże dzieł towarzyszyło mi przez cały proces pracy nad tymi utworami. W zasadzie każdy aspekt interpretacji, począwszy od refleksji nad tempem i strukturą rytmiczną, poprzez ornamentację, artykulację, kwestię respektowania wszystkich łuków i ligatur aż do formy utworów, stawiał pytania o ostateczną treść muzyczną tego, co zawarte na papierze. Oczywiście tego typu pytania stawia przed nami każdy utwór barokowy. Wiemy już dzisiaj, że kompozytorzy w epoce baroku tekst zapisany traktowali jako swego rodzaju zapis dzieła, a nie zapis

<sup>75</sup> D.Schulenberg, *Recent Editions and Recordings of Froberger and other 17th Century Composers*, Journal of 17th Century Music, t. 13, nr 1, 2008, <http://www.sscm-jscm.org/v13/no1/schulenberg.html>, dostęp 23.02.2017, paragraf 7.4

<sup>76</sup> R.Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, s.185

<sup>77</sup> N.Harnoncourt, *Muzyka mowa dźwięków*, s.14

wykonania, jak to ma miejsce w późniejszych epokach. Jednak w przypadku *Lamentacji* i *Medytacji* Frobergera istnieje jeszcze jeden ważny aspekt. Problem notacji w przypadku muzyki improwizowanej, z której wywodzą się przecież wszystkie formy lamentacyjne Frobergera, tak naprawdę do dzisiaj nie został rozwiązany. Wiemy dzisiaj, że kompozytor nie chciał publikować i rozpowszechniać swoich dzieł. Może właśnie z tego powodu, że doskonale zdawał sobie sprawę z oczywistego przecież faktu, że zapis i sposób notacji nie odda wszystkich niuansów i detali interpretacji.

W utworach o charakterze lamentacyjnym Froberger najpełniej ukazał cały swój kunszt i geniusz kompozytorski. Dzięki nim możemy mieć wyobrażenie, jakim był wspaniałym klawesynistą i improwizatorem, jakimi środkami muzycznymi operował i w jak doskonały sposób potrafił połączyć wszystko to, z czym zetknął się podczas swoich podróży po Europie. Kompozytor w cytowanych dziełach dokonuje swego rodzaju podsumowania tego, co w muzyce jego czasów jest najważniejsze - z muzyki francuskiej i włoskiej zabierze to, co najlepiej zabrzmi na klawesynie i doda do tego własny, niepowtarzalny pierwiastek. Z muzyki francuskich lutnistów zapożyczy fakturę utworów (*style brisé*) oraz założenia formy (lutniowe *tombeau*), a z muzyki włoskich madrygalistów – figury retoryczne, włoskie *afetti* oraz *sprezzature*. Dodatkowo trzeba pamiętać, że Froberger znał nie tylko twórczość madrygalistów włoskich oraz kompozytorów tworzących utwory w stylu monodii akompaniowanej. Wiadomo, że w dojrzałym okresie swojego życia bez wątpienia poznał muzykę francuską nie tylko instrumentalną, ale i wokálną, co z pewnością również miało duży wpływ na jego twórczość klawesynową. Wszystkie te aspekty należy wziąć pod rozwagę tym bardziej, że nie dysponujemy dzisiaj żadnym traktatem czy innymi wskazówkami pochodzącymi z epoki, jak należy te utwory wykonywać.

Z całą pewnością najtrudniejszy do interpretacji, najmniej dookreślony i zdefiniowany jest w tym przypadku element agogiki. Jest on z pewnością kluczowy dla interpretacji *Lamentations*, *Meditations* czy *Plainctes*. Wiemy, że forma tych utworów wywodzi się bezpośrednio z lutniowych *tombeau* napisanych w formie *Allemande grave*. Zapis ich był menzuralny, jednak utwory te zawierały w sobie zarówno swobodne pod względem interpretacji, jak i bardziej rygorystyczne rytmiczne fragmenty. Właśnie ta niedookreśloność elementu agogicznego oraz wyraźny improwizacyjny charakter stawia przed wykonawcą szczególne wyzwanie. Znalezienie złotego środka pomiędzy swobodą a dyscypliną rytmiczną oraz właściwe odczytanie



figur retorycznych, czyli odnalezienie prawidłowego gestu muzycznego, jest nie lada wyzwaniem. W swojej interpretacji wzięłam pod uwagę trzy aspekty tego zjawiska: wskazówki pisemne samego Frobergera dotyczące wykonania tychże utworów, uwagi Frescobaldiego zamieszczone we wstępie do *Il primo libro di toccate* z 1615 i 1637 roku dotyczące wykonywania jego *toccat* oraz fakt, że utwory te wyrastają z tradycji muzyki improwizowanej.

Pierwszy i wydawać by się mogło najważniejszy aspekt - wskazówki pisemne samego Frobergera - zamiast jednoznacznie udzielić nam odpowiedzi jak grać, wnoszą wiele wątpliwości. To bowiem, co mogło być jednoznacznie interpretowane w XVII wieku, dzisiaj nie jest już dla nas takie oczywiste. Froberger pisze we wszystkich cytowanych utworach, aby grać je *lentement* lub *bien lentement* oraz w każdym z nich dodaje również *avec discretion* lub *à la discretion*. O ile pierwsze dwa określenia tempa *lentement* lub *bien lentement* są raczej zrozumiałe, chociaż nie definiowalne jednoznacznie, to wyrażenie *avec discretion* nastrocza już pewnych trudności. Johann Mattheson tak pisze o tym ostatnim w *Der Vollkommene Capellmeister* z 1739 roku ( a więc 100 lat później): „W przypadku kwestii tego rodzaju... ktoś zapewne pisze takie słowa *ceci se joue à discretion* lub po włosku *con discrezione*, aby podkreślić, że nie należy trzymać się ściśle tempa, ale raczej można raz grać wolno, raz szybko w zależności, jak nas poprowadzi natchnienie. Oprócz Frobergera, który w swoim czasie był słynny i wiele uczynił w tym stylu pisania, było kilkoro jeszcze *fantasiasts* w dobrym tego słowa znaczeniu”<sup>78</sup>. Wyrażenie *avec discretion* rzeczywiście najbardziej charakterystyczne jest dla Frobergera. Inni kompozytorzy XVII wieku bardzo rzadko się na nie powoływali, jeśli już je stosowali to raczej tylko w przedmowach do wydanych dzieł i komentarzach niż w samych utworach, jak ma to miejsce w przypadku Frobergera. Wyrażenie *avec discretion* niewątpliwie jest w dużej części odpowiednikiem takich włoskich określeń jak *senza misura* lub *senza batuta*. Wyrażenia te pojawiają się najpierw u włoskich madrygalistów w XVI wieku i mają ścisły związek z terminem *sprezzatura*. Słowo to na grunt muzyki wprowadza Giulio Caccini, który w przedmowie do *Le Nuove musiche* tak pisze o interpretacji niektórych fragmentów madrygałów: „W tym sposobie śpiewania stosuję pewną nonszalancję (*sprezzatura*), która ma w sobie pewien element szlachetności,

---

<sup>78</sup> Cytat za L.F.Vinke, *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*, University of the Free State of South Africa 2011, s.157

wierząc, że dzięki niej zbliżam się znacznie do zwykłej mowy”<sup>79</sup>. Zasady te dotyczące interpretacji madrygałów i muzyki wokально-instrumentalnej bardzo szybko się rozpowszechniły i przeniosły na grunt muzyki instrumentalnej. Termin ten miał zastosowanie przede wszystkim w rapsodycznych, swobodnych fragmentach *toccat*, które jak wiemy, wywodzą się bezpośrednio z tradycji *madrigali moderni*.

Froberger z całą pewnością znał te wszystkie oznaczenia włoskie, jednak zdecydował się zastosować w swoich opisach wyrażenie francuskie. Najprostsze wyjaśnienie często jest najbardziej prawdopodobne. Tak więc i tutaj moglibyśmy pokusić się o stwierdzenie, że ponieważ większą część dojrzałego swojego życia spędził we Francji, to po prostu opisał on swoje utwory po francusku. Trzeba jednak wziąć również pod uwagę fakt, że wiele z opisów powstało nawet w kilka lat po powstaniu dzieła. Siegbert Rampe dodaje tutaj jeszcze jeden aspekt zastosowania tego wyrażenia. Wiadomo, że Froberger obracał się w wyższych sferach, bywał często na salonach francuskiej arystokracji. S.Rampe stawia tezę, że *avec discretion* u Frobergera nie odnosi się tylko do zastosowania włoskiej *sprezzatury*, ale również do trudnego do zdefiniowania słynnego francuskiego *bon gout*<sup>80</sup>. Termin ten pojawiający się w wielu francuskich podręcznikach i traktatach z pewnością musiał być bardzo popularny w tamtych czasach. Od wykonawcy utworów wymagano dobrego smaku nie tylko w interpretacji preludiów niemenzurowanych (wywodzących się również z tradycji muzyki improwizowanej) ale również przy stosowaniu ozdobników. *Discretion* w tym wypadku odnosiłoby się do całkiem subiektywnego odczucia wykonawcy i jego umiejętności improwizowania ornamentów. Tak więc połączenie dopiero tych dwóch elementów: włoskiej *sprezzatury* oraz francuskiego *bon gout*, oddaje nam w pełni znaczenie wyrazu *discretion* w tym danym kontekście. Warto również wspomnieć, że wyrażenia *avec discretion* Froberger używa jeszcze w dwóch przypadkach, jest to początek *II Toccaty d-moll FbWV102*, gdzie znajdziemy następujące zdanie: "Cette Toccate se joue a discretion jusque à" oraz w końcowym fragmencie *Gigue z Suity d-moll*, gdzie z kolei widnieje napis "NB.lentement et avec discretion comme le reteur de M.<sup>le</sup> Cardinal Mazarin à Paris".

Kolejnym aspektem, który wzięłam pod uwagę przy interpretacji elementu agogiki, są wskazówki nauczyciela Frobergera – Girolamo Frescobaldiego. Niezaprzeczalny jest fakt, że to właśnie styl i muzyka Frescobaldiego miały znaczący

<sup>79</sup> N.Fortune, *Sprezzatura*, [w:] Grove Music Online

<sup>80</sup> S.Rampe, *Froberger*, Kassel 2005, s.XVII

wpływ na twórczość Frobergera. Lata spędzone w Rzymie na nauce u Frescobaldiego musiały odcisnąć piętno na młodym kompozytorze. Toccaty Frescobaldiego były nowym zjawiskiem w muzyce klawiszowej. Były to bowiem pierwsze instrumentalne utwory w stylu *madrigali moderni*. Frescobaldi wprowadził do tych utworów swobodę rytmiczną i styl rapsodyczny. To właśnie on jako pierwszy napisał słowne wskazówki dotyczące interpretacji jego toccat, których metrytmika również podlega pewnym modyfikacjom w stosunku do tego co widzimy w tekście. Jak pisze Christopher Hogwood: „Frescobaldi jako pierwszy podjął zagadnienie gry ekspresyjnej oraz próbę skodyfikowania metod przekładu zapisanej muzyki z powrotem na język quasi-improvizowanej sztuki, z której się wywodziła. A zatem po raz pierwszy znajdujemy wskazówki wykonawcze zapisane w taki sposób, by miały sens dla muzyka, który nie słyszał zapisanej muzyki na żywo”<sup>81</sup>. Chodzi tutaj o wskazówki, które Frescobaldi umieścił w przedmowie do „*Toccate e partite d'intavolatura di cembalo... Libro primo*” (z roku 1615 oraz ich wznowienia z 1637 roku). Oto najważniejsze z nich: "Ponieważ mam świadomość popularności tego stylu gry, który zakłada wiele środków ekspresji oraz rozmaitość pasaży, pozwalam sobie dodać następujące spostrzeżenia do tych moich skromnych utworów, które publikuję, stanowczo jednak podkreślając, że mam szacunek dla talentów innych i uznaję wartość opinii każdej osoby (...). Po pierwsze, ten styl gry nie może ściśle trzymać się miary, ale raczej jak w nowoczesnym stylu madrygałowym, trudności sprowadzają się do wzięcia pewnych miar niekiedy wolno, a kiedy indziej szybko, a nawet zatrzymania się czasami, gdy wskazuje na to nastrój [muzyki] oraz znaczenie słów. (...) Początki toccat powinny być grane powoli i z arpeggiowaniem - chyba że w grę wchodzi zawieszenia lub dysonanse, kiedy to (a odnosi się to także do pozostałej części utworu) stosowne nuty powinny być grane razem - tak, by instrument nie brzmiał pusto: muzyk powinien powracać do tego stylu gry, kiedy tylko mu się podoba.(...) Zawsze jest wskazane zatrzymanie się na ostatniej nucie trylu albo innego efektu specjalnego, takiego jak skoki a nawet gamki, nawet gdyby była to ósemka albo szesnastka, i zwykle zwalnia się znacząco tempo w kadencjach”<sup>82</sup>.

Następnym ważnym elementem świadczącym o wybitnym, fenomenalnym charakterze *Lamentacji* i *Medytacji* Frobergera jest z pewnością język harmoniczny tych utworów. Uderza tutaj zarówno niezwykle bogactwo harmoniczne, jak i silnie

<sup>81</sup> Ch.Hogwood, *Frescobaldi o sztuce wykonawczej*, s.25

<sup>82</sup> *op.cit.*, s.28

zindywidualizowany język harmoniczny. Analiza harmoniczna tych utworów nie może być jednoznaczna, bowiem powstają one w okresie, kiedy system harmonii funkcyjnej dopiero się kształtuje, a harmonika modalna wciąż bardzo silnie funkcjonuje w świadomości kompozytorów. Nie można więc zastosować w całości kryterium harmonii funkcyjnej lub modalnej, bowiem w utworach tych współistnieją obydwie<sup>83</sup>.

Linda Frances Vinke stawia tezę, że kompozytorzy używający systemu modalnego traktowali łamanie zasad harmonii modalnej jako środek wyrazu. Wprowadzanie nowych elementów ekspresji z czasem jednak powszedniało i stawały się one akceptowane i traktowane na równi z powszechnie używanymi zabiegami kompozytorskimi. Również u Frobergera widać, że na przestrzeni lat poczucie tonalności u kompozytora wzrasta. Jego późne dzieła noszą wyraźne ślady poczucia tonalnego. W świetle nowo odkrytego manuskryptu Frobergera Bob van Asperen pisze, że „tonalna ekspansja (poszerzenie) jest tutaj znacząca. Tak jakby Froberger wykorzystywał tonalność kosztem modalności”. I rzeczywiście, gdy przyjrzymy się bliżej harmonii *Lamentacji* i *Medytacji*, możemy zauważyć, że następstwa poszczególnych akordów często pozostają do siebie w stosunku kwintowym, że kadencje kończące poszczególne sekcje lub części są typowymi zwrotami dla harmonii funkcyjnej, że zależności harmoniczne charakterystyczne dla form dwuczęściowości prostej, zostają już tutaj zachowane. Myślenie harmonią modalną wciąż jest jeszcze obecne, ale nie dominujące. Modalność najbardziej przejawia się przy zastosowaniu oznaczeń przy kluczu (ilość znaków przy kluczu nie odpowiada realnie danej tonacji systemu dur-moll) oraz przy stosowaniu trybu akordów (tercja akordu w zależności od potrzeb jest durowa lub molowa). Pomimo przewagi tonalności wciąż jednak przebiegi akordów stosowanych w tych kompozycjach nie mogą być rozpatrywane jedynie jako przebiegi funkcyjne. Akordy są tutaj raczej niezależnymi jednostkami, pojedynczymi centrami tonalnymi. Duża ilość chromatyzmów pojawiających się w tych dziełach to wynik niczego innego jak właśnie traktowania akordu jako samodzielnej jednostki a nie poszczególnych funkcji. Dysonanse u Frobergera, podobnie jak u madrygalistów, pełnią rolę formotwórczą, są wyrazem ekspresji. Tworzą one figury retoryczne ściśle związane z formą lamentu. Froberger niezwykle często stosuje w tych utworach kadencję frygijską, tak charakterystyczną dla utworów o charakterze żałobnym i lamentacyjnym. Poza tym niezwykle dużo jest akordów w przewrocie sekstowym z opóźnieniem seksty

<sup>83</sup> Za L.F.Vinke *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*: Winpahl na określenie tego zjawiska wprowadza termin monality, który łączy w sobie modalność i tonalność.

przez septymę (licząc oczywiście od basu). Tak więc w analizie harmoniczej powyższych dzieł posłużę się zarówno nomenklaturą harmonii funkcyjnej, szczególnie tam, gdzie będzie to wyraźne i stanie się pewną regułą, jak również będę posługiwać się nazwami akordów i tonacji.

Przy okazji analizy harmoniczej napotykamy na kolejny ważny element, z którym trzeba się zmierzyć przy interpretacji *Lamentacji* i *Medytacji* Frobergera. Jest nim temperacja instrumentu. Większość nagrań i dostępnych źródeł sugeruje nam, że idealnym rozwiązaniem byłoby zastosowanie bardzo popularnego dla kompozycji XVII wieku stroju mezotonicznego z komatem 1/4. I rzeczywiście, jeśli spojrzymy na *Plainte faites a Londres pour passer la Melancholie FbWV 630* czy *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme FbWV 612*, to strój ten bardzo dobrze odmaluje nam zarówno czystość poszczególnych akordów konsonujących, jak i podkreśli dysonanse. Jednak co z utworami, które napisane są w bardziej odległych, wyższych tonacjach? Tak jak to ma miejsce w przypadku *Meditation faite sur ma mort future (...) FbWV 620*, gdzie pierwsza część kończy się akordem Fis-dur? Co z utworami, w których kompozytor wykorzystuje enharmoniczne zamiany dźwięków? Z takim zjawiskiem spotkamy się w *Affligée et Tombeou sur la Mort de Monsieur Blanchrocher (...) FbWV 632a* czy w cytowanej już wcześniej *Meditation faite sur ma mort future (...) FbWV 620*. Jednym z wyjaśnień mogłoby być stwierdzenie, że Froberger grał na klawesynie z dzielonymi klawiszami. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne. Klawesyny tego typu były, owszem, w użyciu, ale stosunkowo rzadko traktowane jako instrumenty solowe. Głównie występowały one na terenie Włoch. Poza tym należy pamiętać, że Froberger bardzo dużo podróżował i raczej nie jeździł ze swoim własnym instrumentem. Tak więc musiał stosować temperację bardziej uniwersalną, bliższą temperacji stosowanych 100 lat później. Tylko bowiem taki strój umożliwia zagranie tychże utworów. System równomiernie temperowany niewątpliwie był znany Frobergerowi i wiadomo, że nie był on pierwszym klawesynistą z północnej Europy, który go stosował. Należy pamiętać, że Froberger był uczniem Frescobaldiego, który stosował ten właśnie system temperacji. Na zastosowanie stroju bardziej temperowanego wskazuje również fakt, że kompozytor w swoich utworach stosuje dźwięki enharmonicznie równoważne<sup>84</sup>. W zależności od kontekstu harmonicznego pisze *cis* lub *des*, *gis* lub *as*. Czasami zmiany tych dźwięków

---

<sup>84</sup> M.Lindley, *Temperaments.Equal temperament to 1735*, Oxford Music Online.

dokonują się bardzo szybko, jeszcze w tym samym takcie. Dokładne przykłady przytoczę odpowiednio w kolejnych rozdziałach. Oczywiście, zawsze zastosowana temperacja jest w takim przypadku swojego rodzaju kompromisem, na który musi zdecydować się muzyk chcący wykonać te dzieła na jednym koncercie. Ja po wielu różnorodnych próbach zdecydowałam się na strój Bach-Lehman 1722, w tym bowiem stroju wszystkie tonacje brzmią dobrze, a zmiany enharmoniczne nie wprowadzają niezamierzonych fałszywych brzmień.

Jak już wspomniałam na początku tego rozdziału, jednym z elementów decydujących o fenomenalnym charakterze *Lamentacji* i *Medytacji* jest sposób wykorzystania przez Frobergera figur retorycznych. Bohdan Pocij zauważa, że „rozwój retoryki muzycznej w epoce baroku nie przypadkiem zbiega się z doniosłym przedsięwzięciem w dziejach psychologii i filozofii: systematycznym opisem i klasyfikacją uczuć, ich swoistą racjonalizacją. Książka-traktat Kartezjusza „O namiętnościach duszy” ukazała się drukiem w roku 1649.(..) Muzyka w XVII wieku staje się s z t u k ą w y r a z u grającą na skali a f e k t ó w”<sup>85</sup>. Jeden z przyjaciół Frobergera Athanasius Kircher w *Musurgia universalis* z 1650 roku wyjaśnia i cytuje figury retoryczne na podstawie twórczości Orlando di Lasso czy Palestriny<sup>86</sup>. Problematyką i systematyką figur retorycznych zajmowali się głównie niemieccy teoretycy. Dzisiaj najczęściej cytowane jest dzieło Joachima Burmeistera *Musica poetica* z 1606 roku. Frobergerowi na pewno znany był też traktat francuski z 1636 roku *Harmonie universelle* autorstwa Marin Mersenne’a.

Większość figur retorycznych znajdujących się w *Lamentacjach* Frobergera zaczerpniętych jest bezpośrednio z włoskiej muzyki wokalne XVI i XVII wieku. To, co u madrygalistów jest środkiem do opisanie tekstu słownego, u Frobergera przeniesione zostaje i zaadoptowane na potrzeby języka czysto instrumentalnego. Zabieg ten nie jest niczym nowym, to samo widzimy bowiem u Frescobaldiego i innych włoskich kompozytorów tego czasu. Jednak w swoich *Lamentacjach* i *Medytacjach* Froberger wykorzystuje te środki aż do granic możliwości, utwory te nasycone są nimi do maksimum, tak jakby kompozytor badał i szukał granic ich wykorzystania. Fakt, że figury madrygalistów z XVI wieku funkcjonowały w muzyce mistrzów XVII wieku, jest niezaprzeczalny. Spośród dziesiątków figur retorycznych wybrałam poniżej te najbardziej adekwatne i związane z tematem niniejszej pracy. Najwięcej oczywiście

<sup>85</sup> B.Pocij, *Mowa dźwięków nie kończy się na Bachu*, Canor nr 18, s.29

<sup>86</sup> F.Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, s.189

możemy znaleźć tu figur charakterystycznych dla wyrażenia bólu czy smutku (czyli figur należących do emfatycznych, poruszających). Większość z nich związana jest ściśle z czynnikiem harmonicznym, znajdziemy wśród nich między innymi takie figury jak<sup>87</sup>:

*sospira* (opadający półton chromatyczny) – symbol płaczu, westchnienia czy smutku,

*durezze e ligature* - łańcuchy opóźnień dysonansów przygotowanych,

*passus duriusculus* – zejście lub wejście kolejno po półtonach chromatycznych,

pochody sekundowe opadające oparte na tetrachordzie frygijskim, charakterystycznym dla muzyki żałobnej,

*exclamatio* – czyli zawołanie, wykrzyknik, to skok w górę często o sekstę,

*saltus duriusculus* – to *exclamatio* ale o interwał dysonujący jak tryton, septyma czy kwarta zmniejszona, może być w górę lub w dół,

*serpentinata* – bardzo charakterystyczna dla wczesnego baroku figura wykorzystująca nagłą zmianę trybu akordu, wykorzystująca czasami charakterystyczny zwrot z *cadenzy* 3-4-3, kończąca się jednak inną tercją akordu niż wykorzystana w ozdobniku,<sup>88</sup>

*cadentia duriusculus* - to najczęściej kadencja która łamała zasady, wprowadzała nieoczekiwane dysonanse lub zwroty harmoniczne,

*anabasis* – skala wznosząca,

*catabasis* – skala opadająca.

Retoryce podlega również czynnik harmoniczny, sposób łączenia akordów związany jest ściśle z zasadami retoryki. Zdania, gesty muzyczne zakończone są kadencją doskonałą. Kadencja zwodnicza symbolizuje zwątpienie czy błądzenie. Kadencja zawieszona to zadanie pytania, a kadencja frygijska charakterystyczna jest dla muzyki żałobnej.

Również wybór tonacji utworu podlega retoryce. Każda tonacja miała swój charakter, swój wyraz i symbolikę. Oddziaływała w inny sposób na słuchacza. Ten sposób traktowania tonacji wywodzi się oczywiście jeszcze ze skal starogreckich, które miały bezpośredni wpływ na skale modalne, z których to właśnie wyrastają dzisiejsze

---

<sup>87</sup> Zestaw figur retorycznych zrobiony jest na podstawie B.Wilson *Rhetoric and music*, Grove Music Online

<sup>88</sup> L.F.Vinke w kontekście manieryzmu, s. 302

tonacje. Symbolika i wyraz poszczególnych tonacji to temat rozważań wielu ówczesnych teoretyków i muzyków. W przeważającej części opinie o charakterze poszczególnych tonacji były bardzo różne, zależały najczęściej od subiektywnego odczucia danego kompozytora. Przytoczę tutaj kompletny dla XVII wieku katalog tonacji opracowany przez Marc-Antoine Charpentiera<sup>89</sup>: C-dur - wesoła i wojownicza, c-moll - ciemna i smutna, D-dur - wesoła i bardzo wojownicza, d-moll - poważna i nabożna, Es-dur - okrutna i bolesna, es-moll - straszna i potworna, E-dur - kłótniwa i krzykliwa, e-moll - miłosa i płaczliwa, F-dur - szalona i popędliwa, f-moll - ciemna i żałosna, G-dur - delikatnie wesoła, g-moll - sroga i wspaniała, A-dur - radosna i rustykalna, a-moll - czuła i żałosna, B-dur - wspaniała i radosna, b-moll - ciemna i przerażająca, H-dur - silna i żałosna, h-moll - samotna i melancholijna.

Wybór tonacji nie był więc w owym czasie przypadkowy. Bardzo wiele mówi on o zamierzeniach kompozytora i wyborze konkretnego afektu. Ciekawostką jest, że niektóre tonacje w wykazie Charpentiera w ogóle nie wystąpiły, jak na przykład tonacja Fis-dur, która pojawia się w *Meditation faite sur ma mort future FbWV 620*. Sto lat później Mattheson napisze, że tonacja fis-moll oznacza wielkie zmartwienie.

Obok figur retorycznych związanych z elementem harmonii znajdziemy tutaj również szereg figur retorycznych, które pełnią równocześnie rolę ornamentów, są niczym innym jak rozpisanymi ozdobnikami. W tych przypadkach niezmiernie ważne jest aby pamiętać o ornamentalnym charakterze tychże figur i nie wykonywać ich bardzo rygorystycznie pod względem rytmicznym. W *Lamentacjach* i *Medytacjach* najczęściej spotkamy się z następującymi figurami retorycznymi o charakterze ornamentalnym<sup>90</sup>:

*tirata* – czyli szybka skala wykonana w górę lub w dół; to figura, która ma wzbudzać u słuchacza niepokój, szczególnie, jeśli po niej nastąpi bardzo duży skok w melodii; Froberger bardzo często stosuje tę figurę w swoich *Lamentacjach*,

*esclamazione* – ma naśladować efekt crescendo, to kilka szybkich wznoszących nut, nagle urwanych, które sugerują nam również dynamikę crescendo,

*trillo* – stosowane najczęściej na długich nutach, wyrażało krzyk lub cierpienie, to figura retoryczna i ozdobnik zarazem charakterystyczny dla muzyki wokalne XVI i XVII wieku, przypomina krótkie tremolo, czyli powtórzenie kilkukrotne tego samego dźwięku, powtórzenie to powinno odbywać się coraz szybciej.

<sup>89</sup> F.Sabattier, *Miroirs de la Musique*, t.I, s322

<sup>90</sup> L.F.Vinke *op.cit.*, s.206



Najprawdopodobniej to właśnie dzięki Frobergerowi ozdobnik ten przedostał się do muzyki francuskiej i spotkać go możemy w Preludiach niemenzurowanych Louis Couperina.

*cascata* – to opadające pochody sekundowe, przeważnie diatoniczne, które wypełniają skok pomiędzy dwiema głównymi nutami melodii, bardzo popularna figura w toccatach włoskich mistrzów XVII wieku.

*ribattuta di gola* – to tryl oparty w początkowej fazie na silnie zaznaczonym rytmie punktowanym, często stosowana przez Frobergera figura w toccatach, pojawia się jednak również w *Lamentacjach*.

W ten oto właśnie sposób doszliśmy do ornamentacji, bardzo szerokiego zagadnienia, na które napotkamy przy interpretacji *Lamentacji* i *Medytacji* Frobergera. O ile utwory z XVIII stulecia dostarczają wiele bardzo dokładnych i sprecyzowanych wskazówek dotyczących ozdobników, w przypadku muzyki klawiszowej XVII wieku wciąż musimy zdać się na swoje własne poszukiwania i badania kompozycji z tego czasu. W utworach klawesynowych Frobergera znajdziemy dwa rodzaje ozdobników: pierwsza grupa to ozdobniki oznaczone symbolem nad nutą, drugą grupę tworzą ornamenty rozpisane nutami (które czasami są tożsame z figurami retorycznymi, o czym przed chwilą była już mowa). Jeśli chodzi o ornamenty zapisane za pomocą symboli, to dzięki najnowszemu odkryciu autografu Frobergera, możemy prześledzić swego rodzaju ewolucję, jaka dokonała się u kompozytora w kwestii ornamentacji. Zwraca na to uwagę Bob van Asperen: „Porównując *French Book* z innymi manuskryptami, księga ta zawiera dużo więcej ornamentów. Dodatkowo, znajdziemy tutaj rozróżnienie dla krótkiego trylu (oznaczonego *m* lub *w*) oraz mordentu, oznaczonego tymi samymi literami, ale przekreślonymi. To duży kontrast w stosunku do używanego wcześniej uniwersalnego dla wszystkich ozdobników oznaczenia za pomocą litery *t*. (...) To nowe źródło pokazuje również, że zainteresowanie Frobergera zarówno francuskimi ozdobnikami, jak i stylem preludiów pojawiło się dopiero w późniejszym okresie jego życia, a nie zaraz po jego pierwszym pobycie we Francji”. Nie bez powodu można więc przyjąć, że francuskie *agréments* w przypadku interpretacji późnych dzieł kompozytora, będą jak najbardziej adekwatne i zgodne ze stylem tych utworów.

Ornamenty rozpisane za pomocą nut stanowią większą część stosowanych przez Frobergera ozdobników. Obok kilku powyżej wymienionych, które są częścią figur retorycznych, trzeba wspomnieć o najbardziej popularnych w XVII wieku

ozdobnikach włoskich:

*cadenza* - czyli formuła końcowa, pojawia się zawsze na końcu większej sekcji lub całego utworu, jest to tzw. końcowa formuła. Może być bardziej lub mniej rozbudowana i przybiera formę dłuższego trylu opisującego przedostatnią nutę,

*gruppò* - to nasz współcześnie rozumiany długi tryl, który należy rozpędzić, tzn. zaczynamy go grać wolniej, a kończymy bardzo szybko. Ciekawostką jest, że we wczesnych utworach Froberger zapisuje go nutami, dopiero pod koniec życia stosuje w tym wypadku francuskie oznaczenie symbolem nad nutą.

Obok ornamentyki włoskiej, w interpretacji szczególnie późnych dzieł Frobergera możemy posługiwać się z pewnością ozdobnikami charakterystycznymi dla muzyki francuskiej z XVII wieku. Najwięcej znajdziemy tutaj różnego rodzaju *port-de-voix*. Ozdobniki te możemy znaleźć w przedmowach do utworów klawesynowych takich kompozytorów, jak Jacques Champion de Chambonnières (z roku 1670) czy Jean-Henri d'Anglebert (z roku 1689)<sup>91</sup>. Oczywiście, w przypadku wszystkich tych ornamentów niezwykle ważnym wydaje się, aby pamiętać o ich swobodnym wykonaniu i nie traktować zapisanej struktury rytmicznej rygorystycznie. Tylko wtedy możemy uzyskać efekt swobodnego zdobienia.

Aspekt ornamentacji nie ogranicza się tylko do realizacji zapisanych ozdobników. Wciąż należy pamiętać, że utwory te silnie są związane z praktyką improwizowania, a obok agogiki ornamentacja to kolejny element bardzo ściśle związany z zagadnieniem improwizacji i swobodnego wykonania. Wiele utworów Frobergera wymaga bez wątpienia dodania ozdobników, wystarczy spojrzeć na niektóre tańce, szczególnie *Sarabands*, w których faktura utworu jest tak prosta, że zaimprowizowanie ozdobników jest po prostu konieczne. Praktyka dodawania ornamentów do kompozycji była z pewnością stałym elementem gry w ówczesnym stylu wykonawczym. Świadczyć może o tym m.in. fakt, że Frescobaldi, jeśli chciał, aby w danym fragmencie nie dodawano żadnych ozdobników i aby wykonano pewien fragment tak, jak został zapisany, dodawał wyrażenie „*come sta*” (czyli tak jak jest). Niezwykle pomocne mogą okazać się tutaj same kompozycje Frobergera zachowane w manuskryptach kopistów. Dla przykładu i inspiracji można porównać autograf *Courante FbWV 611* z kopią stworzoną przez Matthiasa Weckmanna, która jest pełna

---

<sup>91</sup> Można skorzystać np. z wydań faksymilowych wydawnictwa Fuzeau utworów Jean-Henry d'Anglebert'a oraz Championa de Chambonnières'a.

ornamentów i może stać się przyczynkiem do rozważań na ten temat<sup>92</sup>. Wydaje się, że dodane ornamenty były niezbędnym elementem interpretacji z pewnością w tańcach, w których bardzo prosta faktura wyraźnie wskazuje na potrzebę wypełnienia długich wartości rytmicznych. Ornamentacji wymagały również repetycje części tanecznych.

Pytania, na które trzeba znaleźć odpowiedzi, nie ograniczają się jednak tylko do pytania o miejsce ozdobnika, ale również o styl, w jakim powinny one być wykonane. Dodana ornamentacja to nie tylko proste ozdobniki na długich nutach, ale również dokomponowanie przejść pomiędzy repetycjami, wariacyjne potraktowanie części powtórzonych, przekształcanie i wzbogacanie zapisanych już ozdobników. Unikalna dla Frobergera ornamentacja w *Lamentacjach* i *Medytacjach* łącząca w sobie tradycje muzyki włoskiej i francuskiej, instrumentalnej i wokalne nie służy tylko demonstrowaniu wirtuozerii, ale przede wszystkim ma wyrażać emocje. Jest nośnikiem włoskich *afetti*, o czym należy pamiętać przy interpretowaniu tych dzieł.

Wszystkie te elementy interpretacji są dowodem na to, jak kompleksowymi utworami są *Lamentacje* i *Medytacje*, jak unikalne i fenomenalne są w swoim rodzaju. Kluczem do ich interpretacji wydaje się być znalezienie i respektowanie gestów muzycznych, którymi Froberger niezwykle kunsztownie operuje. Wydawać by się mogło, że każdy z elementów dzieła muzycznego Froberger wykorzystuje do maksimum, dochodzi do granic, szuka nowych możliwości brzmienia klawesynu i nowych dróg do wyrażenia swojej własnej ekspresji. Utwory te, niezwykle ekspresyjne i pięknie brzmiące zarazem, wymagają również pięknie brzmiącego instrumentu. Miałam okazję i przyjemność nagrać te utwory na kopii instrumentu Ruckersa, autorstwa Martina Skowroncka z 1977 roku, jednego z najwybitniejszych budowniczych klawesynów XX wieku.

---

<sup>92</sup> L.F.Vinke, *op.cit.*, s.207

### 3.1 *Plainte faites a Londres pour passer la Melancholie la quelle se joüe lentement et à discretion, Courante, Sarabande, Giges FbWV 630*

*Plainte fait a Londres* jest pierwszą częścią cyklu suity oznaczonego numerem katalogowym FbWV 630 (w numeracji Guido Adlera oznaczona jest ona numerem XXX). Utwór ten odnajdziemy w dwóch różnych źródłach. Pierwsze z nich to manuskrypt oznaczany jako *WMin743.1708-9*. Jest to księga zachowana w archiwum Minoritenkonvent w Wiedniu. Drugie źródło to zbiory Sing-Akademie w Berlinie, numer manuskryptu *SA 4450*. Żadne z nich nie jest autografem. Manuskrypt *SA 4450* został odkryty dopiero kilkanaście lat temu i różni się kilkoma detalami w stosunku do wersji z *WMin743.1708-9*. Ponieważ obydwa zachowane *Plainte* są napisane ręką kopisty, nie wartościowałabym w tym miejscu, która z nich jest prawidłowa.

Utwór ten powstał najprawdopodobniej na przełomie lat 1651/1652. Wiadomo, że Froberger podróżował w tym czasie do Londynu. Podczas tej podróży kompozytor został dwukrotnie obrabowany i poturbowany. Istnieje również inna hipoteza, że utwór ten jest datowany dopiero na 1662 rok, kiedy Froberger również przebywał w Londynie i grał koncert na dworze króla Karola II<sup>93</sup>. O niemiłej przygodzie Frobergera dowiadujemy się z opisu, jaki znajduje się w obu manuskryptach: "Zapis lamentu Johanna Jacoba Frobergera, który w trakcie podróży do Anglii został obrabowany nie tylko w drodze z Paryża do Calais, ale także na pokładzie statku płynącego z Calais do Anglii. Druga kradzież była tak dotkliwa, że Froberger przybył do Anglii ubrany w łachmany marynarza, które piraci rzucili mu z litości. Nie miał grosza przy duszy, tak więc znalazłszy się w Londynie i pragnąc posłuchać muzyki, zatrudnił się do pracy przy miechach organowych. Jednak melancholia zawładnęła nim tak bardzo, że zaprzestał kalikowania podczas koncertu, za co organista go skarcił, odprowadził do drzwi i wygonił kopniakiem, w przekonaniu, że ma do czynienia z majtkiem ze statku. To wszystko tak zasmuciło Frobergera, że dał upust swoim uczuciom w niniejszej *Plainte*"<sup>94</sup>. W księdze *Wmin743.1708-9* jest to krótka inskrypcja po łacinie, w *SA 4450* znajduje się dość szczegółowy opis tej podróży w języku niemieckim cytowany powyżej w całości. Obydwie zachowane wersje różnią się

<sup>93</sup> Cytat za F.Vinke *op.cit.*

<sup>94</sup> Tłumaczenie Joanny Gruszeckiej za angielskim tekstem z P.Wollny, *Froberger; Johann Jacob. Toccaten, Suiten, Lamenti*. Die handschrift SA 4450 der Sing-Akademie zu Berlin, Kassel 2006 s.XX

nieznacznie również w warstwie muzycznej. Jediną rozbieżność znajdziemy w takcie ósmym<sup>95</sup> (małymi nutkami zaznaczono wersję z *WMin743.1708-9*)<sup>96</sup>:



Przykład 1 *Plaincte faites a Londres pour passer la Melancholie (...)* FbWV 630, takt 8

W swojej interpretacji zdecydowałam się na wersję łączoną. Figurę oznaczoną 1 zagrałam z wersji *SA 4450*, figury 2 i 3 z wersji *WMin743.1708-9*. Miejsce to jest analogiczne do taktu czwartego. Początek obu figur jest prawie identyczny, różnią się one końcówką. Figury 2 i 3 wybrałam z wersji *Wmin743.1708-9*, ponieważ wydała mi się ona bardziej interesująca i lepiej wpisująca się w kontekst harmoniczny.

*Plaincte faites a Londres pour passer la Melancholie* napisany jest w typowej dla tańców formie dwuczęściowej AB, z repetycjami każdej części. Część A rozpoczyna się w a-moll i kończy w tonacji dominanty, mamy tutaj następstwo akordów H-dur i E-dur, czyli kadencją doskonałą (D-T) w E-dur (w tonacji dominanty). W części B kompozytor bardzo szybko wraca do tonacji głównej, już w pierwszym takcie występuje dominanta w a-moll, która rozwiązuje się na molową tonikę. Po tym szybkim powrocie do tonacji głównej mamy jeszcze pochod akordów sekstowych d-moll i D-dur, następnie H-dur septymowy bez prymy rozwiązujący się na dominantę, czyli E-dur. Co znamienne, całość kończy się typową kadencją, którą można zapisać za pomocą funkcji: subdominanta z sekstą - dominanta z podwójnym opóźnieniem - tonika durowa.

Dzięki temu, że kompozytor nie oddala się za bardzo od tonacji głównej i operuje wciąż tymi samymi akordami, mamy poczucie niezwyklej spójności harmonicznego tego utworu. Kompozytor wykorzystuje głównie różne warianty toniki, subdominanty i dominanty. Jeżeli wychyla się poza centrum tonalne, to przenosi się tylko do tonacji dominanty (wykorzystuje tutaj dominantę tonacji dominantowej, czyli

<sup>95</sup> Numerację taktów podaję zawsze wg wydawnictwa *Froberger. Neue Ausgabe samtllicher Clavier- und Orgelwerke* Bärenreiter Kassel 2010.

<sup>96</sup> S. Rampe, *Froberger. Neue Ausgabe samtllicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.VI.1, s.43

H-dur) lub do tonacji paraleli, czyli C-dur ( w połowie trzeciego taktu następstwo G-dur i C-dur). Znajdziemy również tutaj elementy harmonii modalnej, przede wszystkim w użyciu przez Frobergera kadencji frygijskiej charakterystycznej dla utworów lamentacyjnych i żałobnych. Zarówno w pierwszej, jak i drugiej części znajdziemy kadencję frygijską, zaraz na początku utworu na przełomie taktu pierwszego i drugiego oraz pod koniec taktu siódmego. W obu przypadkach kadencje te wieńczą dłuższą myśl muzyczną i kończą się na akordzie dominantowym, osiągniętym w basie przez charakterystyczną dla tej kadencji opadającą sekundę (frygijski dźwięk prowadzący w dół).

Utwór ten jest niezwykle spójny również w warstwie retorycznej. Froberger wybiera tylko kilka figur retorycznych, które wykorzystuje do maksimum, operując nimi na różne sposoby. *Plaincte* zdominowany jest przez krótkie i długie, wznoszące i opadające *tiraty*. Już pierwsza figura pojawiająca się na samym początku ma ambitus oktawy, od e do e<sup>1</sup>, w drugim takcie znajdziemy dwie *tiraty*, pierwsza o ambitusie septymy, a druga obejmuje swoim przebiegiem dwie oktawy i tercję. Sposób zapisu tej drugiej sugeruje wyrażnie, aby potraktować ją jako pewnego rodzaju *accelerando*, wpisane w strukturę rytmiczną (po szesnastkach na samym końcu pojawiają się trzydziestodwójki). Wysoki rejestr końca *tiraty* oraz interpretacja *accelerando* jest bardzo ekspresyjną figurą retoryczną. Następujący po niej duży skok (w basie pojawia się D wielkie) powoduje, że rezonans instrumentu wykorzystany jest do granic możliwości. Frobergerowi udaje się uzyskać w ten sposób efekt *crescenda*. W takcie trzecim znajdziemy *tiraty* opadające, czyli *cascaty*, obydwie jednak zakończone swego rodzaju *esclamatio*, w pierwszym przypadku o septymę, w drugim o oktawę. Szczególnie ten drugi jest godny zaznaczenia, ponieważ po tym *esclamatio* następuje skok w dół o oktawę i tryton! Ten bardzo retoryczny zabieg powinien być uwzględniony w interpretacji czasowej. Frescobaldi pisze, aby wręcz zatrzymać się na ostatniej nucie: *Zawsze jest wskazane zatrzymanie się na ostatniej nucie trylu lub innego efektu specjalnego, takiego jak skoki a nawet gamki, nawet gdyby to była ósemka lub szesnastka (...)*<sup>97</sup>. Ja w tym przypadku zatrzymałam się pomiędzy dwoma gestami, aby interwał trytonu był jeszcze dobitniej podkreślony przez poprzedzającą go ciszę. W części B tylko jeden raz kompozytor używa skali jako środka wyrazu, w takcie siódmym pojawia się *tirata* wznosząca i opadająca, ale o bardzo dużym ambitusie<sup>98</sup>:

<sup>97</sup> cytuję za Ch.Hogwood, Canor nr 17 s.27

<sup>98</sup> S. Rampe, *Froberger. Neue Ausgabe samtllicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.VI.1 , s.43



Przykład 2 *Plaincte faites a Londres pour passer la Melancholie (...)* FbWV 630, takt 7

*Plaincte* zawiera również interesującą figurę opadających kwart (czystych i zmniejszonych) zapisanych w charakterystycznym rytmie lombardzkim. W tym przypadku rygorystycznie przestrzegałam zapisanego rytmu, gdyż tworzy on gest muzyczny, który bez swojej struktury rytmicznej stanie się zwykłym motywem opisującym dźwięki akordu rozłożonego. Figura ta występuje bardzo wyraźnie pod koniec taktu czwartego w prawej ręce oraz analogicznie w połowie taktu ósmego, gdzie jest bardziej ukryta<sup>99</sup>:



Przykład 3 *Plaincte faites a Londres pour passer la Melancholie (...)* FbWV 630, takt 4



Przykład 4 *Plaincte faites a Londres pour passer la Melancholie (...)* FbWV 630, takt 8

Warte zauważenia jest również, że Froberger powtarza w części B gest muzyczny z części A, zmieniając tylko jego harmonię. Warto porównać takt czwarty (następstwo E-dur i a-moll) z taktem ósmym (następstwo A-dur d-moll). Powtórzenie tej samej myśli muzycznej również daje wrażenie ciągłości i spójności utworu. W swojej interpretacji obydwie te gesty starałam się zagrać podobnie pod względem agogicznym i wyrazowym.

Obok wyżej wymienionych figur wykonanych rygorystycznie z zachowaniem struktury rytmicznej, na podobne potraktowanie tekstu zdecydowałam

<sup>99</sup> *Ibidem*

się w końcowych taktach obu części. W obu przypadkach mamy tam do czynienia z kadencjami o typowym kończącym charakterze. Myślę, że to momenty, w których należy uspokoić trochę narrację, aby znaleźć oddech i zrelaksowanie przed kolejnymi fragmentami nasyconymi ekspresją.

Kluczowym dla interpretacji *Plaincte faite a Londres* wydaje się być właściwe odczytanie poszczególnych figur retorycznych oraz gestów muzycznych. Szczególnie te ostatnie wydają się niezwykle istotne dla kształtowania formy. Ich początek, kształt oraz koniec ściśle wiążą się z harmonią i to ona właściwie wyznacza granice pomiędzy poszczególnymi dużymi gestami. W swojej interpretacji starałam się, aby za każdym razem nowy gest muzyczny rozpoczynał się i kończył wolniej, aby poszczególne gesty były od siebie wyraźnie oddzielone, żeby nie nakładały się na siebie, były czytelne i wyraziste. Froberger doskonale operuje dysonansami i rozwiązaniami dysonansów. Starałam się przestrzegać tych harmoniczných następstw, aby dzięki temu uzyskać efekt naturalnej narracji, jaka wpisana jest w tkankę tego utworu.

W kontekście tematu niniejszej pracy warto przyjrzeć się również tańcom *Courante*, *Sarabande* i *Gigue* zestawionym w jednej tonacji z *Plaincte*. Czy tańce te wykazują jakiegokolwiek związki z poprzedzającą je częścią czy raczej stanowią niezależne, samodzielne utwory? W obydwu zachowanych źródłach występują zaraz po *Plaincte* w kolejności *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*. Pomiedzy zachowanymi wersjami tańców widać kilka różnic. Nie są one jednak znaczące. Dotyczą przede wszystkim ligatur (ma to miejsce w *Gigue* i *Courante*). Kolejne zmiany w tekście to inna linia basowa w takcie 4 *Sarabandy* oraz takty wieńczące część A i B w *Gigue*<sup>100</sup>:



Przykład 5, *Gigue FbWV 630*, takt 4

<sup>100</sup> *Ibidem*, s.46





Przykład 6, *Gigue Fb BWV 630*, takt 7

W tym ostatnim wybrałam w swojej interpretacji wersję z manuskrytu *SA 4450*. Wszystkie te różnice nie są jednak na tyle duże, aby wpływały znacząco na ostateczny obraz i afekt tych utworów. Można by rzec, że to raczej zapisane dyminucje wersji prostszych.

Tańce te napisane są w typowej formie dwuczęściowej z repetycjami. We wszystkich Froberger zachował takie same plany harmoniczne: częśćka A kończy się w każdym tańcu akordem dominantowym (E-dur), a każdy taniec kończy się durowym akordem tonicznym. W warstwie harmonicznej nic tutaj nie zaskakuje, Froberger łączy ze sobą i zestawia akordy, które naturalnie ze sobą są związane albo przez pokrewieństwo kwintowe (np. a-moll z E-dur, a-moll z d-moll, C-dur z G-dur, D-dur z g-moll itd.) albo przez pokrewieństwo mediantowe (a-moll z C-dur, F-dur z d-moll). Kadencje wieńczące poszczególne części to przede wszystkim następstwo D-T. Tak jest w każdym tańcu. Jedyny wyjątek od tej zasady znajdziemy w *Sarabande*, gdzie pierwsza częśćka kończy się kadencją frygijską (akord d-moll sekstowy rozwiązuje się na akord E-dur). Tutaj można sobie zadać pytanie czy to zabieg celowy nawiązujący do harmonii w *Plaincte*? Czy raczej Froberger zastosował typowy zwrot harmoniczny pojawiający się w tonacjach molowych? Również pod względem współbrzmień dysonujących najbogatsza jest *Sarabande*. Najwięcej tutaj znajdziemy cztero- i pięciodźwięków dysonujących, akordów septymowych w różnych przewrotach oraz opóźnień wynikających z zastosowania *style brisé*.

Zasadniczym elementem formotwórczym w tańcach jest oczywiście rytmika i powinna być zdecydowanie rygorystycznie przestrzegana. Dyscyplina ta jednak powinna również mieścić się w ramach stylu. Zachować z pewnością należy ściśle strukturę rytmiczną wyznaczającą nam charakter poszczególnych tańców, jednak trzeba wziąć pod uwagę sposób grania *inégal* tak bardzo charakterystyczny dla muzyki

francuskiej tamtego okresu. Kwestia grania *inégal* dotyczy przede wszystkim ćwierćnut w pochodach sekundowych w *Courante* oraz rytmów punktowanych w *Sarabande*. Charakterystyczna dla *Gigue* skoczna rytmika ma wpisana w swoją strukturę od razu *inégal*. Jedyne odstępstwo od metrycznego wykonania w tym ostatnim tańcu dotyczy figury trzech szesnastek. Figura ta to rodzaj rozpisanego ozdobnika i jako taki powinna być wykonana, w związku z czym potraktowałam ją również na sposób *inégal*.

Ozdobniki to kolejny aspekt tańców warty głębszego zastanowienia. Podobnie jak w *Plaincte*, w powyższych trzech tańcach nie znajdziemy żadnych oznaczeń dotyczących ozdobników. Pomimo ewidentnego braku napisanych przez Frobergera symboli ozdobników część z nich została przez niego rozpisana za pomocą nut. Wydaje się oczywiste, że nie są to jednak jedyne ozdobniki jakie powinny się znaleźć w interpretacji tych utworów. Odpowiedzi na pytania jakie ozdobniki zagrać i gdzie je umiejscowić powinniśmy szukać w utworach Frobergera. Wiemy, że wiele rozpisanych ozdobników znajdziemy w *Lamentacjach* i w toccatach. Warto wykorzystać pojawiające się tam ozdobniki i wpleść je dodatkowo w tkankę tańców. Starałam się aby dodane przeze mnie ozdobniki były zaczerpnięte z różnych dzieł Frobergera, aby język muzyczny był spójny i charakterystyczny dla stylu francuskiego.

Tańce podobnie jak *Plaincte* napisane są w *style brisé*. Faktura lutniowa zdominowała *Courante* oraz *Sarabande*. *Gigue* ze względu na bardziej polifoniczną fakturę bliższy jest idiomowi klawiszowemu, jednak i tutaj polifonia całkowicie jest zależna od stylu lutniowego. Kompozytor nie przestrzega w sposób ścisły zasad prowadzenia głosów. Motywy pojawiające się w różnych głosach przeprowadzane są niekonsekwentnie przez kilka głosów (dotyczy to przede wszystkim głosów górnych). Na przykład fraza w takcie szóstym rozgrywana przez kilka górnych głosów, przez słuchacza z pewnością odbierana jest jako jeden głos. Jest to efekt zastosowania w polifonicznej fakturze *style brisé*, kompozytorowi zależało bardziej na rezonansie instrumentu niż na rygorystycznym przestrzeganiu zasad kontrapunktu i ścisłego prowadzenia głosów.

Patrząc na całość cyklu można stwierdzić, że części taneczne są pewnego rodzaju rozładowaniem napięć i ładunku emocjonalnego zawartego w *Plaincte*. Oglądając faksymilowe wydania tańców uderza ich niezwykle prosta faktura. Tak jakby kompozytor zapisał tylko szkielet, ramę kompozycji a resztę zostawił do dokonania przez wykonawcę. Jeśli tego nie uczynimy utwory te okażą się

niezwykle proste, wręcz ubogie w warstwie muzycznej. Znając inne utwory Frobergera (toccaty, *Lamentacje*) trudno wyobrazić sobie aby zamierzeniem kompozytora była właśnie taka wersja tych utworów. Doimprowizowanie ozdobników oraz dodatkowych krótkich motywów wydaje się konieczne. W przeciwieństwie do *Plaincte* tańce nie zaskoczą nas również bogactwem figur retorycznych. Wręcz przeciwnie, bardzo trudno tutaj znaleźć cokolwiek tak wyrazistego i jednoznacznego jak to było w *Plaincte*. To kompozycja niezwykle kompleksowa, miejsca na improwizację pozostaje bardzo niewiele. Tutaj w zasadzie tylko element czasu, kluczowy dla formy, zostaje poddany interpretacji *ad libitum*.

Umieszczenie *Plaincte* na początku cyklu suity może być celowym kompozytorskim zabiegiem, dzięki tańcom bowiem rozładowuje się napięcie i emocje zawarte w pierwszej części. Nie pełni on jednak roli tańca w tym przypadku. Jest raczej samodzielnym, niezależnym tworem muzycznym, który ze względu na bogactwo użytych tam środków równie dobrze może zaistnieć jako samodzielny utwór.

### ***3.2 Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisième, et se joüe lentement avec discretion FbWV 633***

Lament ten powstał najprawdopodobniej w bardzo krótkim czasie po śmierci wspomnianego w tytule Ferdynanda III. Śmierć tego niezwykle przychylnego muzykom władcy nastąpiła nagle 2 kwietnia 1657 roku i była wynikiem tragicznego w skutkach pożaru w apartamentach cesarskich. W ten sposób możemy z całą pewnością określić stosunkowo dokładnie rok powstania utworu. Utwór ten zachował się w dwóch manuskryptach *WMin 743* oraz *Sing-Akademie 4450*. Obydwie zachowane wersje różnią się kilkoma detalami od siebie. Najbardziej problematyczny wydaje się sam początek. W obydwu źródłach utwór ten rozpoczyna się akordem durowym, który jednak jeszcze podczas rozkładania *arpeggia* zamienia się w akord molowy. Tercja akordu przechodzi z a na as. Następnie Froberger powtarza ten sam zabieg, ale o kwartę wyżej, w akordzie od dźwięku b. W manuskrypcie *WMin743* analogicznie i konsekwentnie do początku utworu powtórzona figura od b rozpoczyna się tercją durową, aby następnie przejść półtonem chromatycznym w dół na tercję molową akordu subdominantowego. Natomiast w manuskrypcie *SA 4450* od razu wprowadzona jest

tercja mała akordu molowej subdominanty<sup>101</sup>:



Przykład nr 7 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisième* FbWV 633, takt 1

Może rozwiązanie tego dylematu znajduje się w ostatnio odkrytym autografie dzieł Frobergera, tzw. *French Book*? Niestety, nie mamy wglądu do niego. Wiadomo tylko, że utwór ten rozpoczyna się tam od razu akordem molowym toniki (f-moll), po którym następuje molowa subdominanta (b-moll)<sup>102</sup>. Utwór ten nosi tutaj również inny tytuł - *Tombeau*<sup>103</sup>. W manuskrypcie WMin 743 oraz *French Book* na końcu utworu znajdujemy również dopisek *Requiescat in Pace*. Kolejne znaczące różnice znajdujemy w dwóch miejscach. Pierwsza z nich znajduje się w końcówce taktu pierwszego<sup>104</sup>:



Przykład nr 8 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisième* FbWV 633, takt 1

Wersja z WMin 743 oznaczona mniejszymi nutami wydała mi się bardziej adekwatna w kontekście harmonicznym. Wykorzystuje bowiem przesunięcie chromatyczne z b na h, które charakteryzuje ten lament i pojawia się bardzo często na przestrzeni całego utworu. Druga rozbieżność to przełom taktu trzynastego i czternastego<sup>105</sup>:

Przykład nr 9 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale,*

<sup>101</sup> S. Rampe, *Froberger. Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.VI.2, s.74

<sup>102</sup> D.Schulenberg David, *Recent Editions and Recordings of Froberger and other 17th Century Composers*, Journal of 17th Century Music, t. 13, nr 1, 2008, <http://www.sscm-jscm.org/v13/no1/schulenberg.html>, [dostęp 23 lutego 2017]

<sup>103</sup> S.Rampe, *Froberger, Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume VI.1. Kassel 2010, s.XXVIII pełny tytuł brzmi: *Tombeau, le quel se joue lentement avec discretion fait sur la tres douloureuse Mort de sa Majeste Imperiale le Troisième Ferdinand*

<sup>104</sup> S. Rampe, *Froberger. Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.VI.1, s.74

<sup>105</sup> *Ibidem*



*Ferdinand le Troisième FbWV 633, takt 13-14*

Tutaj z kolei uwzględniłam zapis z *SA 4450* (zapis dużymi nutami). Wiele pozostałych różnic dotyczy pisowni łuków, najczęściej dodanych w *WMin 743*. Niestety, nie możemy porównać obu wersji z autografem, więc wybór takiego a nie innego miejsca powtórzenia nuty był podyktowany raczej intuicją oraz kształtowaniem dynamicznym frazy.

Utwór ten jest jednym z nielicznych przykładów, kiedy lament nie otwiera cyklu suitowego, ale jest samodzielnym, niezależnym utworem. Jest to również jedyny przykład *Lamentacji* Frobergera, który przybiera trzyczęściową budowę nawiązującą do formy angielskiej *pavany*. Może to być symboliczne nawiązanie do liczby trzy w imieniu cesarza Ferdynanda III. Symboliczne w tym kontekście wydaje się też użycie tonacji f-moll oraz zakończenie całego lamentu na powtórzonym trzykrotnie dźwięku f - dwukreślnym<sup>106</sup>.

Tonacja f -moll nie jest określona przez znaki przykluczowe. Wciąż wpływy harmonii modalnej są na tyle silne, że kompozytor pisze przy kluczu tylko jeden bemol. Ze względu na trzyczęściowość tego utworu bardzo ciekawe może być przyjrzenie się bliżej planom tonalnym, jakie zastosował Froberger w tym szczególnym przypadku. Część pierwsza (nazwijmy ją A) wykorzystuje w zasadzie tonacje charakterystyczne tylko dla tonacji f-moll oraz bardzo bliskie tonacje dla jej dominanty. Całość tej części można bez problemu zinterpretować funkcyjnie. Co ciekawe, Froberger operuje wszystkimi trzema głównymi akordami triady, stosując w nich naprzemiennie tryb durowy lub molowy w zależności od potrzeby. Froberger porusza się tutaj między tonacją dominanty i toniki, nie oddając żadnej z nich pierwszeństwa. Część A kończy się akordem C-dur, o wyraźnym dominantowym charakterze. Kadencja frygijska tak charakterystyczna dla form lamentacyjnych pojawia się w tej części dwa razy. Pierwszy raz pod koniec taktu pierwszego, kiedy to Froberger wyraźnie moduluje do

<sup>106</sup> F.Vinke, *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*, University of the Free State of South Africa 2011, s. 190

tonacji dominanty, oraz w kadencji wieńczącej tę część. W obu tych przypadkach w basie mamy charakterystyczny krok półtonu z des na c (tercja molowej subdominanty przechodzi w dół na prymę dominanty).

Częstka B jest wyraźnie krótsza od skrajnych części, jednak ze względu na harmonię i duże nagromadzenie środków retorycznych jest niezwykle ekspresyjna. Rozpoczyna się w tonacji c-moll, następnie moduluje do G-dur, aby powrócić na chwilę do tonacji f-moll. Na końcu tej części znowu występuje kadencja frygijska, tym razem jednak nie rozwiązuje się na dominantę (akord C-dur), ale zwodniczo na akord Es-dur. Tak niezwykle rozwiązanie tej kadencji pozwala zmodulować kompozytorowi do tonacji paraleli, czyli do As-dur. Ponieważ kadencja ta już dwukrotnie wcześniej rozwiązywała się na akord C-dur, zastosowanie w tym przypadku akordu Es-dur daje niesłychany barwowy efekt oderwania się od tonacji głównej.

Częstka C rozpoczyna się akordem As-dur, ale bardzo szybko kompozytor wraca do tonacji głównej f-moll, już w pierwszym jej takcie. Następny duży gest prowadzi poprzez następstwo akordów: G-dur, c-moll, b-moll, h zmniejszony aż do A-dur, które jest znowu końcem dłuższej myśli muzycznej. Jak zwykle, kompozytor nie utrzuca się w żadnej z tonacji i z A-dur bardzo szybko wraca poprzez D-dur, g-moll i c-moll do tonacji głównej f-moll. Już po raz czwarty Froberger wykorzystuje tutaj kadencję frygijską przygotowującą tym razem zakończenie całego utworu na durowej tonice. W warstwie harmoniczej zwrócić też należy uwagę na pojawienie się enharmonii. To właśnie w tym utworze poprzez użycie takich akordów jak A-dur oraz b-moll pojawia się dźwięk des oraz cis. W takcie trzecim dźwięki te wręcz sąsiadują ze sobą, przedzielone zaledwie dwoma akordami. W obu przypadkach są to tercje akordów, a nie dźwięki przejściowe, więc wydaje się zasadnym, aby w obu tych trójdźwiękach brzmiały one stosunkowo dobrze. Narzuca nam to zastosowanie odpowiedniej temperacji.

Utwory te niezwykle bogate są nie tylko w symbolikę, o czym już wspominałam, ale również w figury retoryczne. Na przestrzeni całego utworu dominują *tiraty* i trytony. Te dwa zjawiska tworzą strukturę całego utworu. *Tiraty* najczęściej obejmują interwał oktawy (patrz takt drugi, piąty, trzynasty)<sup>107</sup>:

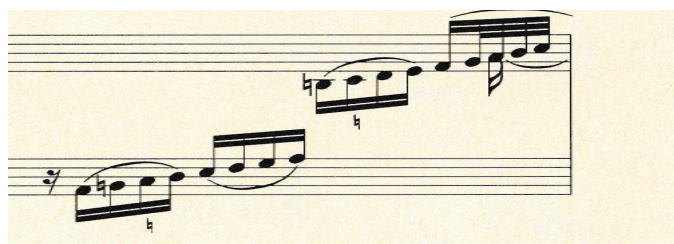
---

<sup>107</sup> S. Rampe, *Froberger. Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.VI.1, s.74-75



Przykład nr 10 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale,*  
*Ferdinand le Troisiesme FbWV 633, takt 2, 5, 13*

W takcie dwunastym najbardziej ekspresyjna *tirata* o ambitusie ponad dwóch oktaw zapisana jest jako *accelerando*:



Przykład nr 11 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale,*  
*Ferdinand le Troisiesme FbWV 633, takt 12*

Po niej następuje niezwykle ekspresyjny skok o oktawę i tryton. Po tym niezwykle ekspresyjnym zabiegu następuje znaczne zagęszczenie i wzmożenie ruchu, poprzez stosowanie *tirat* o naprzemiennym kierunku, opadających i wznoszących lub na odwrót



(takt trzynasty oraz przełom czternastego i piętnastego)<sup>108</sup>:



Przykład nr 12 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisiesme* FbWV 633, takt 12-15

Obok *tirat* kompozytor wykorzystuje do maksimum *saltus duriusculus*, z charakterystycznym interwałem kwarty zwiększonej. Tryton obecny jest wszędzie w tym utworze – począwszy od rozłożonych *arpeggiów* akordów septymowych zawierających w swej strukturze tryton, aż po wspomniane już bardzo duże skoki kończące figurę *tiraty*. Tryton (c<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>) jest też kluczowym elementem kulminacji niezwykle dramatycznego gestu muzycznego, który znajdujemy w takcie szóstym. Pojawia się on tam trzykrotnie<sup>109</sup>:



Przykład nr 13 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisiesme* FbWV 633, takt 6

Kolejnym interwałem charakterystycznym dla języka tej *Lamentacji* jest półton chromatyczny. Najczęściej Froberger używa przesunięcia o półton dźwięku des

<sup>108</sup> *Ibidem*

<sup>109</sup> S. Rampe, *Froberger. Neue Ausgabe samtllicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.VI.1, s.74



na d oraz b na h. W takcie jedenastym i piętnastym przesuwają chromatycznie obydwa z nich. Szczególnie ekspresyjny wydaje się przez to takt jedenasty, następstwo des-d oraz w chwilę później b-h przywodzi na myśl efekt *glissanda*, jaki byłby możliwy przy wykonaniu tej figury przez zespół wokalny.

Niezwykle ekspresyjna figura o charakterze lamentacyjnym, rodzaj wokального *sospiro* znajdziemy w najwyższym głosie w takcie czternastym, figura ta prowadzona jest w kontrapunkcie do opadającej skali frygijskiej od c w głosie środkowym, można by rzec rodzaj *catabasis*<sup>110</sup>:



Przykład nr 14 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisiesme FbWV 633*, takt 14

Najbardziej ekspresyjne i dramatyczne momenty w tej *Lamentacji* to fragmenty obejmujące koniec taktu piątego i takt szósty oraz od połowy taktu dwunastego do taktu czternastego. Pierwszy z nich niesie niezwykle ładunek dramatyzmu i ekspresji. Mamy tutaj nagromadzenie licznych figur o charakterze dramatycznym – rytm punktowany, rodzaj wokального *esclamatione* (krótki motyw wznoszący, nagle urwany, rodzaj *crescenda*), przesunięcia o półtony chromatyczne w głosach skrajnych (as-a, f-fis) oraz arpeggiowanie oktawami w każdej ręce (to również rodzaj *crescenda*, rezonans instrumentu niezwykle potęguje się przy zastosowaniu tego środka).

Wszystkie te elementy powodują, że to co interpretuję w dalszej części utworu, jest już tylko swojego rodzaju wyciszeniem i zrelaksowaniem. Drugi tak bogaty w retorykę fragment jest już tylko echem tego, co wydarzyło się w części B. Rozpoczyna się niezwykle długą *tiratą* wznoszącą, po której następują jeszcze dwie krótsze, wznosząca i opadająca. Element *sospiro*, który następuje po nich, ma wyrażać nie tylko smutek, westchnienia i łkania płaczu, ale również pewnego rodzaju

<sup>110</sup> S. Rampe, *Froberger. Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.VI.1, s.75

zmęczenie, rodzaj rezygnacji (patrz powyżej na przykład 14).

W *Lamentacji* tej stanęłam również przed problemem przejścia z końcówki utworu na repetycję części C. Jak już wspominałam, utwór ten wieńczy trzykrotne powtórzenie dźwięku f<sup>2</sup>. Dla mnie figura ta (ostatnie trzy nuty) to przysłowiowa kropka nad i. Kiedy wybrzmi trzykrotne f<sup>2</sup> można już tylko powiedzieć *Requiescat in Pace*. Chciałam, aby przejście na powtórkę odbyło się równie płynnie, jak przejście z części B do C. Dlatego w swojej interpretacji zdecydowałam się, aby część C zakończyć w arpeggiowanym akordzie już na f<sup>1</sup>, a całość figury z potrójnym f<sup>2</sup> pozostawić tylko na koniec<sup>111</sup>:



Przykład nr 15 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisiesme* FbWV 633

### 3.3 *Lamentation sur ce, que j'ay été volé. Et se jouë à la discretion, et encore mieux que les soldats m'ont traicté, Courante, Sarabande, Gigue* FbWV 614

Suita powyższa datowana jest na lata 1650-1652. Dzieło to zachowało się w trzech różnych źródłach. W manuskrypcie *Bulovsky 1675*, *E.Roger 1698* (drukowane wydanie) oraz w manuskrypcie wiedeńskim oznaczonym *Wmin 743*.

Pierwsza część tego cyklu *Lamentation sur ce, que j'ay été volé* została zainspirowana przygodą, jaką przeżył Froberger najprawdopodobniej podczas francuskiej Frondy wiosną 1650 roku. Podczas pierwszej swojej podróży z Brukseli do Leuven został pobity i ograbiony przez wojska lotaryńskie, co dokładnie opisane jest

<sup>111</sup> Maguire Simon, *Johann Jacob Froberger. A hitherto unrecorded autograph manuscript*, Londyn 2006

w łacińskiej inskrypcji w jednym z manuskryptów<sup>112</sup>. Wiemy z dokumentów dworu brukselskiego, że Froberger przebywał w Brukseli również w grudniu 1652 roku. To czas, kiedy wspomniany powyżej incydent mógł się również wydarzyć. Bardzo interesujące może wydać się w tym przypadku spojrzenie na wszystkie trzy warianty tego *Lamentu*. Gdy prześledzimy uważnie różnice, nasuwa się refleksja, że wszystkie one dotyczą tylko i wyłącznie elementu rytmiki i sposobu zapisu tych samych figur muzycznych. Najlepiej to widać w poniższym przykładzie<sup>113</sup>:



Przykład nr 16 *Lamentation sur ce que j'ay esté volé (...) FbWV 614, takt 17*

Jedynie końcówka różni się zasadniczo w tych wydaniach, w manuskrypcie *Bulovsky 1675* brakuje rozłożonego akordu g-moll<sup>114</sup>:



Przykład nr 17 *Lamentation sur ce que j'ay esté volé (...) FbWV 614, takt 22*

We wszystkich trzech wersjach istnieje bardzo dużo rozbieżności, jeśli

<sup>112</sup> Łacińska inskrypcja w manuskrypcie W Min 743 głosi: "NB.Cum D[ominus]. Froberger Brucellis Lovanium iter faciens à militibus Lotharingis, tunc grassantibus verberibus malè tractatus fuisset, imò: q[u]amvis ceteroquin Patentes cæsareas respexissent: spoliatus, saucius tandem dimissus: hanc Lamentationem pro animi afflicti solatio composuit". Cytuję za S.Rampe, *Froberger, Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume III.1. Kassel 2005, s.53

<sup>113</sup> S.Rampe, *Froberger, Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume III.1. Kassel 2005, s.52-53

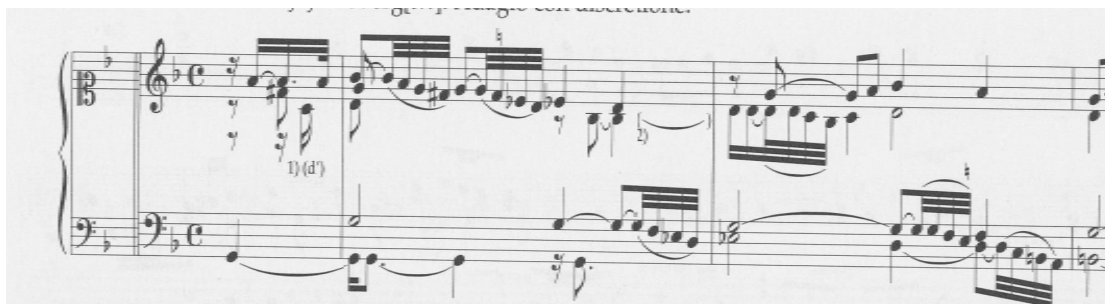
<sup>114</sup> *Ibidem*

chodzi o łuki. Różnice te nie decydują jednak o kształcie dzieła, są natomiast efektem *style brisé*, który zdominował fakturę tego dzieła.

Łacińska inskrypcja, o której już była mowa, opisująca przygodę Frobergera, pojawia się tylko w manuskrypcie *WMin 743*. Utwór ten w woluminie *Bulovsky 1675* posiada krótki tytuł włoski: *Lamento.J.J.Froberg[eri].Adagio con discretionie*.

Lament ten napisany w typowej dwuczęściowej formie AB z repetycjami obu części jest początkiem cyklu suitowego w g-moll. Tonacja przy kluczu oznaczona została tylko jednym bemolem. Początek tego utworu jest niezwykle ekspresyjny. W przedtackie na nucie pedałowej G wprowadzony zostaje akord składający się z samych opóźnień do akordu g-moll. Kolejno od góry występują opóźnienia tercji przez sekundę, prymy przez septymę wielką oraz kwinty przez kwartę. Taki zabieg - potrójne opóźnienie - pojawia się tylko raz, ale harmoniczne opóźnienia różnych składników w akordach będą nam towarzyszyć już do końca tego utworu.

Pierwszy takt, niezwykle ekspresyjny i bardzo francuski w swoim stylu, wykorzystuje w górnym głosie figurę, którą wielokrotnie możemy spotkać w uwerturach francuskich XVII i XVIII wieku<sup>115</sup>:



Przykład nr 18 *Lamentation sur ce que j'ay esté volé (...)* FbWV 614, takt 2-4

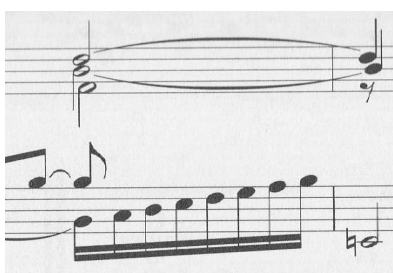
Harmonia całego utworu jest spójna. Froberger nie oddala się zbyt od tonacji głównej. Nawet wprowadzony już w takcie trzecim akord As-dur jest niczym innym jak akordem neapolitańskim, substytutem subdominanty. Pierwsza część kończy się akordem D-dur (a więc tradycyjną dominantą). Część B rozpoczyna się akordem d-moll. Froberger nie wraca jednak szybko do molowych trybów trójdźwięków, wprowadza szereg akordów durowych: B-dur, C-dur septymowy, F-dur septymowy. Powoduje to zmianę barwy i uspokojenie po dramatycznym początku

<sup>115</sup> *Ibidem*

części A. Powrót do tonacji głównej następuje w takcie ósmym. Całość kończy się typową kadencją subdominanta - dominanta - tonika durowa. Subdominanta z dominantą w tym przypadku niezwykle pięknie połączona jest dźwiękiem wspólnym w basie. Pryma akordu c-moll staje się septymą D-dur.

W warstwie retorycznej dominuje figura *esclamazione* z charakterystycznym rytmem dwóch trzydziestodwójek i szesnastki. Symbolizuje ono tutaj z pewnością łkanie, płacz, westchnienie. Często po figurze tej następuje pauza, podkreśla ona wtedy jeszcze bardziej ekspresję tego motywu. Figurę tę zawsze starałam się interpretować zgodnie z jej zapisem rytmicznym, bo tylko wtedy jest ona niezwykle ekspresyjna. Dzięki precyzji rytmicznej można uzyskać efekt łkania, szlochu. Figura ta dominuje na przestrzeni całego lamentu, pojawia się kilkakrotnie w obu częściach.

Kolejną figurą występującą stosunkowo często, jednak nie z takim nasileniem jak w poprzednich utworach jest *tirata*. Trzy z nich to *tiraty* opadające o ambitusie oktawy, jedyna wznosząca *tirata* znajdująca się na początku części B zakończona jest niezwykle ekspresyjnym dużym skokiem o oktawę i tryton. Tradycyjnie w takim przypadku duży skok poprzedziłam chwilą ciszy<sup>116</sup>:



Przykład nr 19 *Lamentation sur ce que j'ay esté volé (...)* FbWV 614, takt 12

Pomimo tego, że utwór ten jest również lamentem, widać wyraźnie, że retoryka i harmonia nie mają tak żałobnego charakteru jak pozostałe lamenty Frobergera. Brak tutaj frygijskich odniesień w warstwie harmoniczej, brak bardzo wyraźnych kulminacji. Warstwa rytmiczna i forma bardzo bliska jest *Allemande grave*. Harmonia i retoryka tego dzieła - poprzez fakt operowania wciąż tymi samymi środkami - również wzbudzają poczucie szczególnej spójności.

Pozostałe części tej suity zachowane są w dostępnych źródłach w kolejności *Courante – Sarabande – Gigue*. Pomędzy zachowanymi wersjami tańców widać kilka

<sup>116</sup> *Ibidem*

bardzo małych różnic. Tak jak w poprzednio omawianej *Suicie a-moll* różnice te nie są znaczące. Dotyczą w większości przypadków ligatur. Wyjątkiem tutaj jest *Gigue*, gdzie w takcie szóstym w manuskrypcie *Bulovsky 1675* dopisany jest motyw w głosie w prawej ręce poprowadzony równolegle z basem<sup>117</sup>:



Przykład nr 20 *Gigue FbWV 614*, takt 6

Nie zdecydowałam się jednak wykonać tej wersji, ponieważ nie znalazłam analogicznego miejsca w całym *Gigue*, nie przekonał mnie również w tym momencie ani sposób prowadzenia głosów (zagranie w sposób równoległy tej samej figury), ani element harmoniczny (w tym pojawiający się w basie skok kwarty zmniejszonej cis-f). Warto tutaj też zwrócić uwagę, że w tym takcie w wydawnictwie Bärenreiter (z roku 2010) jest błąd. W prawej ręce pierwszym dźwiękiem powinno być b<sup>1</sup>, a nie g<sup>1</sup> jak to sugeruje współczesne wydawnictwo. Najprawdopodobniej to zwykła literówka, ale i dowód na to, że warto pracować z materiałami źródłowymi i nie opierać naszej wiedzy o utworach tylko ze współczesnych wydań.

Wszystkie trzy tańce z tej suity posiadają standardową budowę dwuczęściową z powtórkami. Plany harmoniczne, można by rzec, typowe są dla tonacji g-moll (podobnie jak w pierwszej części zapis przy kluczu tylko z jednym bemolem). W *Courante* i *Sarabande* na koniec części A kompozytor wprowadza tonację medianty czyli B-dur (dla porównania w *Suicie a moll FbWV 630* jest w tym miejscu tonacja dominanty). Dominantą kończy się tylko pierwsza częśćka *Gigue*. W warstwie harmoniczej również jak w poprzedniej suicie nic nas szczególnie nie zaskoczy. Froberger łączy ze sobą akordy naturalnie ze sobą powiązane (czyli akordy w stosunku kwinty, tercji): g-moll z c-moll, g-moll z D-dur, c-moll z Es-dur, Es-dur z B-dur. Kadencje wieńczące poszczególne części to przeważnie następstwo akordów w stosunku kwinty czyli kadencje D-T. Wyjątkiem tutaj jest częśćka A z *Gigue*, gdzie mamy rodzaj kadencji frygijskiej, sekstowy akord c-moll rozwiązuje się na D-dur.

<sup>117</sup> *Ibidem*, s.51

Podobnie jak w poprzedniej suicie tak i w tych tańcach rytm odgrywa najważniejszą rolę. Pozostałe elementy takie jak faktura, styl czy melodia są mu podporządkowane. Jednak i tutaj dyscyplina rytmiczna w interpretacji powinna uwzględniać styl w którym suity te zostały napisane, czyli styl francuski. Z pewnością należy wziąć pod uwagę sposób grania *inégal* ćwierćnut w pochodach sekundowych w *Courante* oraz rytmów punktowanych w *Sarabande*. Najwięcej problemów z interpretacją rytmu napotkamy w *Gigue*, który zdominowany jest przez rytm punktowany. Rytm ten zinterpretowałam jako rozpisane przez kompozytora *inégal*. W związku z tym wartość trwania pierwszej, dłuższej, mocniejszej nuty jest różna w zależności od afektu który chciałam osiągnąć. W momentach śpiewnych figura ta bardziej zbliża się w stronę podziału triolowego, jeśli natomiast chciałam uzyskać charakter zdecydowany, podział ten zbliżał się do zapisu realnego. Najbardziej takie traktowanie tekstu słyszeć w momentach realizacji rozpisanych w tekście ozdobników. Wszystkie grupy nut napisane po kropce lub pauzie (czy są to dwie szesnastki, czy dwie trzydziestodwójki, czy też trzy szesnastki) potraktowałam jako ozdobnik. W związku z powyższym realizacja rytmu została tutaj podporządkowana przede wszystkim charakterowi który chciałam zagrać. Czasami są one bardziej śpiewne i długie, czasami zagrane są bardzo szybko, potraktowane jako przedtakt do następnej miary. Najważniejsze w tym przypadku wydało mi się zachowanie metrycznej spójności poprzez zgranie tych samych wartości w obrębie jednostki czyli w tym przypadku półnuty (jednej czwartej taktu).

Ozdobniki rozpisane o których już wspomniałam przed chwilą w *Gigue*, znajdziemy również w pozostałych dwóch tańcach. W *Courante* i *Sarabande* są to albo pochody sekundowe w rytmie ósemkowym lub figury sugerujące nam zakończenie trylu (mogą to być dwie szesnastki lub dwie ósemki). W zależności od funkcji ozdobnika i jego charakteru wykonywane są one szybciej lub wolniej. Podobnie jak w *Suicie FbWV 630* tak i tutaj nie znajdziemy żadnych symboli oznaczających ozdobniki. Ze względu jednak na bardzo prostą fakturę i melodię utwory te wymagają z pewnością dodania zdobień. Warto aby ozdobniki dodane były w stylu francuskim i charakterystyczne dla Frobergera, dlatego najlepiej jest znaleźć je w innych utworach tego kompozytora. Z pewnością nie powinny nam one jednak przysłonić obrazu utworu. W mojej interpretacji większą część dodanych ozdobników wykorzystałam głównie w repetycjach poszczególnych części.

Repetycje również były tym momentem, w którym mogłam pozwolić sobie na improwizowanie nie tylko ozdobników, ale również na modyfikacje linii melodycznej czy też wprowadzenie zmian w linii basowej. Te ostatnie miały na celu zagęszczenie bardzo prostej faktury utworów. Dotyczy to przede wszystkim *Courante* i *Sarabande*. Są to przeważnie proste zabiegi polegające na wprowadzeniu dodatkowego ruchu w lewej ręce, czy też połączeniu części w powrocie na powtórkę.

Najbardziej kompleksowy z trzech wymienionych tańców jest z pewnością *Gigue*. Tutaj też jest najmniej miejsca na improwizowanie dodatkowych ozdobników czy melodii. Powodem tego jest z pewnością faktura polifoniczna, która zdominowała cały taniec. Pierwsza część rozpoczyna się motywem z charakterystycznym skokiem o kwartę czystą w górę. Motyw ten przeprowadzony jest przez wszystkie głosy, począwszy od górnego do dolnego. W co drugim głosie interwał kwarty zamieniony jest na interwał kwinty (typowy zabieg w przeprowadzaniu tematów w fudze, tzw. odpowiedź tonalna). W takcie trzecim kompozytor wykorzystuje ten sam materiał melodyczny, ale zamienia plany: tam gdzie był skok o kwartę teraz wprowadza skok kwinty. Cały proces jest powtórzony w ten sam sposób od góry do dołu. Część B wprowadza rodzaj drugiego tematu, może raczej powinno się go nazwać kontrapunktem. Pojawia się on kilkakrotnie w wyższych głosach, w taktach piątym, szóstym i siódmym. Faktura polifoniczna w tym *Gigue* różni się od tego jak traktował głosy Froberger w *Gigue* z *Suity FbWV 630 a-moll*. Tam polifonia była całkowicie podporządkowana *style brisé*. Tematy przeprowadzane były niekonsekwentnie poprzez kilka głosów. Tutaj widać wyraźnie konsekwencję w prowadzeniu głosów, można prześledzić poszczególne głosy na przestrzeni całej części.

Nawiązując do rozważań o *Suicie FbWV 630 a-moll* można stwierdzić, że i w tym cyklu części taneczne są pewnego rodzaju rozładowaniem napięć z części pierwszej. Tytułowa *Lamentation* nie jest tak bardzo dramatyczna jak inne tego typu utwory Frobergera, jednak wciąż ze względu na bogactwo figur retorycznych wyraźnie odstaje od stylu i środków w częściach tanecznych. Z całą pewnością może zaistnieć również jako samodzielny utwór.



### **3.4 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme Roy des Romains 1654, et se joüe lentement avec discretion FbWV 612*** **oraz 612 a**

Lament ten otwiera jedną z najbardziej popularnych suit Frobergera. Jest to chyba najczęściej grywany i nagrywany utwór kompozytora. Najwcześniejsza wersja tego utworu napisana została najprawdopodobniej bardzo szybko po śmierci Ferdynanda IV, który zmarł na ospę 9 lipca 1654. Oznaczona ona została numerem FbWV 612a<sup>118</sup> i pochodzi z manuskryptu *WMin 743*. Pierwsze drukowane wydanie tego utworu w naszych współczesnych czasach znalazło się dopiero w wydawnictwie Bärenreitera z 2002 roku. W manuskrypcie *Wmin 743* towarzyszą mu *Gigue* i *Courante* najprawdopodobniej zaczerpnięte z innej suity (FbWV 605 a)<sup>119</sup>. Późniejsze wersje tego *Lamentu* oznaczane jako FBWV 612 znajdziemy w autografie *A1656 Libro Quatro* oraz manuskryptach: *Leipzig II.2.51* oraz *SA 4450*. Różnice pomiędzy tymi wersjami lamentów to według wielu badaczy i muzykologów dowód na to, że Froberger bardzo często najpierw zapisywał szkice swoich improwizacji, a dopiero potem je dopracowywał i dzięki zachowanym różnym wersjom możemy sobie wyobrazić, jak proces ten przebiegał. W autografie *A1656 Libro Quatro* oraz manuskrypcie *Leipzig II.2.51* utwór ten ma nadany tytuł w języku włoskim *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real M.stà di Ferdinando IV. Rè do Romani etc.* a cały cykl nazwany jest *Partita*. Najprawdopodobniej Froberger używał języka włoskiego ze względu na dwór wiedeński. Tytuły francuskie nadane zostały później, kiedy Froberger podróżował i mieszkał we Francji. Siegbert Rampe twierdzi, że stało się tak ze względu na francuski charakter suity, w której *Lament* ten stanowi część pierwszą.

Wersja FbWV 612a wygląda rzeczywiście jak szkic. Metrum *alla breve* zawierające cztery ćwierćnuty bardzo konsekwentnie przestrzegane jest w pierwszej części, w drugiej połowie utworu kreski taktowe są już stawiane niekonsekwentnie. W wersji późniejszej, ostatecznie przeredagowanej przez Frobergera i umieszczonej w *Libro Quatro* mamy metrum C zawierające cztery półnuty w takcie. Wersje te różnią się zasadniczo taktami od siedemnaście do dziewiętnaście wersji FbWV 612a (w wersji

<sup>118</sup> S.Rampe, *Froberger; Neue Ausgabe samtllicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume VI.2, Kassel 2010, s.VII

<sup>119</sup> S.Rampe, *Froberger; Neue Ausgabe samtllicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume III.1. Kassel 2005, s.LXXVII

późniejszej są to odpowiednio takty dziesięć i jedenaście). We wcześniejszej wersji w takcie osiemnastym mamy proste *arpeggio* akordu durowego bez żadnych opóźnień czy dysonansów. Tak prostej figury próżno by szukać w innych lamentach Frobergera<sup>120</sup>:



Przykład nr 21 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme (...) FbWV 612a*, takt 17-18

Tym, co głównie przemawia na korzyść wersji późniejszej, jest bez wątpienia o wiele bardziej ekspresyjna harmonia, nasycona dysonansami, tarciami sekundowymi oraz chromatyką<sup>121</sup>:



Przykład nr 22 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme (...) FbWV 612*, takt 9-12

Lament ten napisany tradycyjnie w formie dwuczęściowej AB zachowuje plany tonalne, jakie spotkamy w pozostałych tego typu utworach kompozytora. Sam wybór tonacji wydaje się znamieny. To jeden z nielicznych przykładów, kiedy Froberger w lamencie stosuje tonację durową. Częstka A kończy się w tonacji dominanty – G-dur, część B rozpoczyna się w tejże tonacji. Brzmienie i barwa tego

<sup>120</sup> S.Rampe, *Froberger, Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume III.1. Kassel 2005, s.39

<sup>121</sup> S.Rampe, *Froberger, Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume VI.2, Kassel 2010, s.59

lamentu odbiegają jednak od pozostałych lamentów Frobergera. Utwór ten nie jest tak bardzo dramatyczny w wyrazie. Nie znajdziemy tutaj tak charakterystycznej dla innych lamentów kadencji frygijskiej. Plan harmoniczny pierwszej części oscyluje pomiędzy tonacją toniki i dominanty. Najdalej wysuniętym akordem jest tutaj D-dur (pełni on funkcję dominanty do G-dur). Kompozytor moduluje już do G-dur w trzecim takcie i pozostaje w tym tonalnym centrum aż do końca tej części. Podobnie jak w innych lamentach, Froberger w tej części bardzo wymiennie traktuje tryby akordów, pojawiają się więc wersje molowe toniki czy dominanty (c-moll, g-moll). Część B rozpoczyna się w tonacji dominanty. Kompozytor nie wraca jednak szybko do tonacji głównej. Akord C-dur, nawet jeśli występuje, to nie na koniec myśli muzycznej, ale raczej jest akordem przejściowym lub pełni funkcję dominantową w F-dur (czyli w tonacji subdominanty). Mamy tutaj łańcuch połączeń dominantowo-tonicznych, kilkakrotnie pojawia się następstwo A-dur septymowego na D-dur lub na d-moll, D-dur septymowego na G-dur, C-dur septymowego na F-dur. Nawet ostatnia kadencja zawiera w sobie dominantę dominanty (akord D-dur i G-dur). Może właśnie dzięki nieobecności akordu tonicznego C-dur w drugiej części utworu ostatnia kadencja, jak i następująca po niej wznosząca skala od c przynosi niezwykle uczucie uspokojenia i ukojenia:

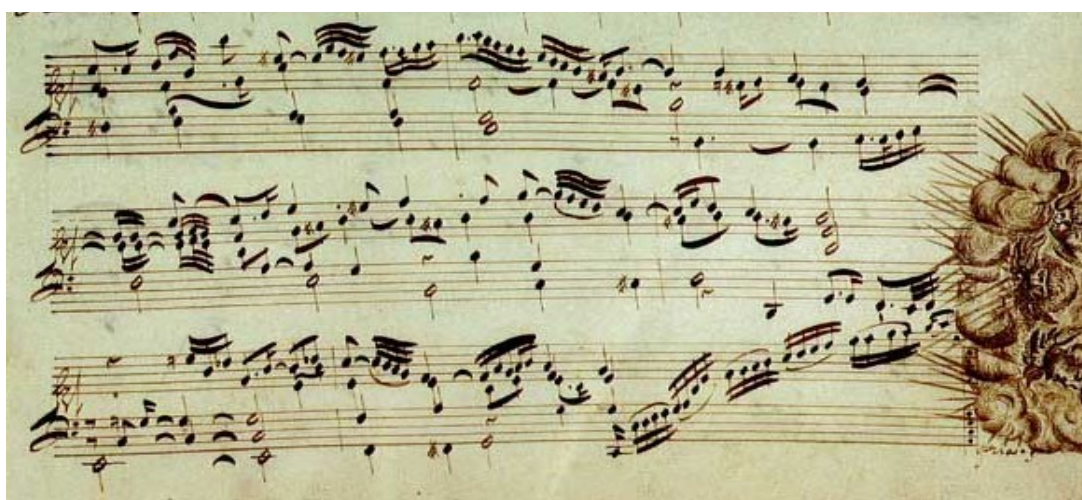


Przykład nr 23 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme*  
(...) FbWV 612, takt 12-13

Warstwa retoryczna, najprawdopodobniej poprzez użycie tonacji durowej, też różni się od pozostałych. Znajdziemy tutaj oczywiście skoki o tryton czy przesunięcia o półton chromatyczny, tak charakterystyczne dla pozostałych *Lamentacji* Frobergera. Jednak interwałem formotwórczym w tym utworze jest interwał czysty, doskonały konsonans – oktawa. Pojawia się ona jako składnik rozłożonego akordu (takt drugi i trzeci) jak również i figury retorycznej, po której następuje *saltus duriusculus* zawierający tryton.

Podobnie jak i w innych *Lamentacjach* Frobergera znajdziemy tutaj wiele *tirat* oraz kilka charakterystycznych *cascad*. Te ostatnie zasługują na szczególną uwagę. Są one niezwykle interesujące ze względu na materiał harmoniczny. Pierwsza z końca taktu piątego łączy dźwięki melodii  $es^2$  z  $fis^1$ . Opadająca skala rozpoczyna się od  $es^2$  kończy na  $e^1$ , czyli ma ambitus oktawy zmniejszonej. Druga z nich (takt dziesiąty) zawiera w sobie również półton chromatyczny  $f^2$ - $fis^1$ .

Najbardziej znamienna i charakterystyczna figura retoryczna tego lamentu - końcowe *anabasis* - to z pewnością najśłynniejszy cytat z muzyki Frobergera. Jest ona niezwykle ze względu na ambitus - trzy oktawy oparte na materiale dźwiękowym gamy C-dur. Nuty połączone są łukiem po cztery, co sugeruje artykulację legato. Artykulacja taka w przypadku skali poprowadzonej aż przez trzy oktawy instrumentu daje niezwykle efekt akustyczny. Klawesyn nabiera dzięki temu zabiegowi wspaniałego rezonansu. Analogicznie do *Lamentation faite sur la (...) Mort de Ferdinand le Troisième (...) FbWV 633*, gdzie na końcu utworu kompozytor pisze niezwykle ekspresyjną i symboliczną figurę, również i w tym przypadku zdecydowałam się zagrać tylko raz samą końcówkę. W tak czystej i podstawowej postaci *anabasis* w lamentach pojawia się tylko raz. Według badaczy i muzykologów ma ona symbolizować duszę wschodzącą do nieba. Wskazywać na to miałyby również rysunki chmur znajdujące się na końcu tego dzieła wykonane przez Johanna Friedricha Sauttera, przyjaciela Frobergera jeszcze z lat młodości ze Stuttgartu<sup>122</sup>:



Przykład 24 *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme (...) FbWV 612*

<sup>122</sup> Maguire Simon, *Johann Jacob Froberger. A hitherto unrecorded autograph manuscript*, Londyn 2006

### 3.5 *Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher, fait à Paris, et se joüe bien lentement et à la discretion FbWV 632 oraz FbWV 632a*

Kompozycję napisaną po tragicznej śmierci lutnisty Charlesa Fleury możemy odnaleźć w dwóch źródłach pod różnymi tytułami:

1. *Tombeau, fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche; le quel se joue fort lentement à la discretion sans observer aucune mesure* (znajduje się w manuskrypcie *WMin 743* i oznaczane jest numerem FbWV 632).
2. *Affligée et Tombeou sur la Mort de Monsieur Blanrocher, fait à Paris, et se joüe bien lentement et à la discretion* (znajduje się w manuskrypcie *SA4450* i oznaczane jest numerem FbWV 632a).

Dodatkowo w manuskrypcie *WMin 743* znajduje się łacińska inskrypcja, która dokładnie opisuje wydarzenia poprzedzające śmierć tytułowego Charles'a Fleury, Sieur de Blancrocher (1607 – 1652). Wynika z niej, że wskutek niefortunnego upadku ze schodów ten słynny paryski lutnista umiera wskutek zakażenia ze zranionej nogi. Froberger, będący najprawdopodobniej świadkiem zdarzenia, wzywa medyków, którzy upuszczają krwi ze zranionej nogi lutnisty. Niestety, kuracja nie przynosi pozytywnego efektu. Jeszcze przed śmiercią muzyk zawiera swojego jedyne syna opiece Monsiuer Marquis de Termes. Następnie wydaje ostatnie tchnienie<sup>123</sup>. To tragiczne w skutkach wydarzenie musiało wstrząsnąć środowiskiem muzyków ówczesnego Paryża. Charles Fleury musiał być osobistością znaną i lubianą, skoro po jego śmierci powstały aż cztery muzyczne *Tombeau* poświęcone jego osobie. Napisali je kolejno: Denis Gaultier, Francois Dufaut (Du Fault), Louis Couperin oraz Johann Jacob Froberger. Śmierć Ch.Fleury'ego nastąpiła w listopadzie 1652 roku. Kompozycja Frobergera powstała najprawdopodobniej w krótkim czasie po tym wydarzeniu.

Obydwie wersje utworu różnią się zasadniczo tylko końcowym fragmentem. Wersja z *SA 4450* jest przedłużona o niezwykle ekspresyjną figurę retoryczną, która nadaje całości bardzo dramatyczny wydźwięk i dlatego tę właśnie wersję wybrałam do swojego nagrania. Pozostałe różnice są raczej niuansami rytmicznymi, różnicami w rozkładaniu *arpeggia* w akordzie czy też brakiem łuków lub dopisanymi łukami.

Kompozycja ta obok *Lamentation faite sur la (...) Mort de Ferdinand le Troisième (...)* FbWV 633 jest przykładem utworu samodzielnego. Podobnie jak lament poświęcony Ferdynandowi III jest dość pokaźnych rozmiarów, w porównaniu do

<sup>123</sup> Za tłumaczeniem angielskim z Bärenreitera VI.1 s.XX

lamentów stanowiących pierwszą część cyklu suitowego. Tonacja główna to c-moll, pomimo zapisu tylko jednego bemola przy kluczu. Podobnie jak w innych *Lamentacjach* tak i tutaj znajdziemy dźwięki enharmonicznie równoważne (są to cis i des). Utwór napisany jest w formie dwuczęściowej AB i zachowuje tradycyjny układ planów tonalnych. Część A rozpoczyna się akordem c-moll, a kończy w tonacji dominanty (G-dur). Część B pozostaje w tonacji dominanty przez dłuższy czas, tak naprawdę dopiero ostatnia kadencja na nucie pedałowej G wprowadza z powrotem tonację główną. Podobnie jak w pozostałych lamentach Frobergera harmonia wyznacza nam i tutaj granice poszczególnych gestów muzycznych. I tak kolejno w części A kończą się one na akordach c-moll, A-dur (tutaj osiągnięte poprzez kadencję frygijską), B-dur i ostatni z nich w G-dur. Część B nie jest już tak oczywista. Po dwóch małych gestach, w których drugi jest powtórzeniem pierwszego o kwintę wyżej (a więc analogicznie będą to tonacje g-moll i d-moll z ich durowymi tonikami) występuje takie zagęszczenie środków i figur retorycznych, że trudno jest stwierdzić, gdzie kończy się lub zaczyna kolejna myśl muzyczna. Dodatkowo rozpoznanie granic poszczególnych gestów muzycznych utrudnia fakt, że część tej cząstki oparta jest na nucie pedałowej D oraz G. Harmonia części B oscyluje pomiędzy akordami G-dur, g-moll, D-dur wraz z ich dominantami. Interesujące w warstwie harmonicznnej jest z pewnością maksymalne eksploatowanie opóźnień w trójdźwiękach, przede wszystkim opóźnień tercji przez kwartę, prymy przez sekundę lub przez septymę wielką (opóźnienia te rozgrywane są na trwającej w basie nucie pedałowej). Ciąg takich akordów posiadających w swojej strukturze zawsze dysonującą sekundę niezwykle zagęszcza fakturę. I to właśnie fakt maksymalnego wykorzystania dysonansu jako środka wyrazu powoduje, że część ta jest niezwykle ekspresyjna pomimo zastosowania tradycyjnych planów tonalnych. Obok wspomnianych już opóźnień w akordach, powodujących powstawanie dysonującej sekundy, Froberger wykorzystuje po raz kolejny tryton oraz kwartę zmniejszoną. Najczęściej są one jednocześnie elementem jakiejś figury retorycznej. Tryton spotkamy między innymi w *arpeggiowanych* akordach czy też figurze *saltus duriusculus*. Kwarta zmniejszona występuje natomiast najczęściej jako wynik łączenia kolejnych akordów. Tutaj zestawiona z trytonem tworzy pełną ekspresji figurę lamentacyjną, można by rzec - rodzaj westchnienia<sup>124</sup>:

---

<sup>124</sup> S.Rampe, *Froberger; Neue Ausgabe samtllicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume VI.1, Kassel 2010, s.52



Przykład nr 25 *Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher*(...)FbWV 632a,  
takt 6

Warstwa retoryczna całego utworu jest niezwykle bogata. Większość figur retorycznych tutaj zastosowanych znamy już z poprzednich cytowanych utworów. Niezwykle częste u Frobergera *tiraty* i *esclamations* odnajdziemy również i w tej kompozycji, ale nie one odgrywają tutaj najważniejszą rolę. *Esclamations* pojawia się tylko na początku utworu, w takcie drugim, kilkakrotnie w różnych głosach. Po figurze tej następuje opadający *saltus duriusculus* z septymą (w głosie najniższym) oraz z kwartą zmniejszoną ( w głosie najwyższym)<sup>125</sup>:



Przykład nr 26 *Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher*(...)FbWV 632a,  
takt 2

*Tirata* również pojawia się tutaj kilkanaście razy. W większości są to *tiraty* krótkie, zawierające tylko kilka nut łączących poszczególne składniki następujących po sobie akordów. W trzech przypadkach znajdziemy dłuższe *tiraty*. Pierwsza z nich ma ambitus prawie dwóch oktaw (takt szósty). Figura ta zapisana jest w rytmie sugerującym wykonanie *accelerando* i według wielu badaczy ma symbolizować nieszczęsny upadek Ch.Fleury'ego ze schodów, zaraz po niej następuje cytowana już przeze mnie figura westchnienia (przykład powyżej nr 26).

Cząstka B rozpoczyna się figurą składającą się z *tiraty* opadającej i wznoszącej o ambitusie oktawy. Zapisana ona jest najpierw w g-moll, a następnie przetransponowana o kwintę w górę do d-moll (ten niezwykle rzadki efekt znajdziemy również w Preludium nr 45 Louis Couperina)<sup>126</sup>:

<sup>125</sup> *Ibidem*

<sup>126</sup> *Ibidem*





Przykład nr 27 *Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher*(...)FbWV 632a,  
takt 8

*Passus duriusculus* to kolejna figura retoryczna zapożyczona z lamentacji wokalnych XVI i XVII wieku. Oparta jest ona na opadającej skali chromatycznej. Froberger w taktach dwunastym i trzynastym prowadzi w ten właśnie sposób głos najwyższy od dźwięku d<sup>2</sup> do a<sup>1</sup><sup>127</sup>:



Przykład nr 28 *Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher*(...)FbWV 632a,  
takt 12-13

Wydaje się, że opadające skale to główna idea części B. Froberger osiąga kolejne coraz wyższe dźwięki melodii tylko po to, aby zejść w dół, opierając się na pochodach sekundowych. Najwyższy dźwięk kompozycji b<sup>2</sup> osiągnięty pod koniec taktu szesnastego jest początkiem jednej wielkiej *catabasis*. Większość badaczy pisze, że zaczyna się ona w takcie ostatnim od c<sup>1</sup>, jednak gdy uważnie prześledzimy głos najwyższy, zobaczymy, że jej początek to właśnie b<sup>2</sup> z taktu szesnastego. Wyraźniej to widać w wersji z manuskryptu *Wmin743*, ponieważ zostaje tutaj zachowana jej ciągłość (wersja zapisana małymi nutami)<sup>128</sup>:



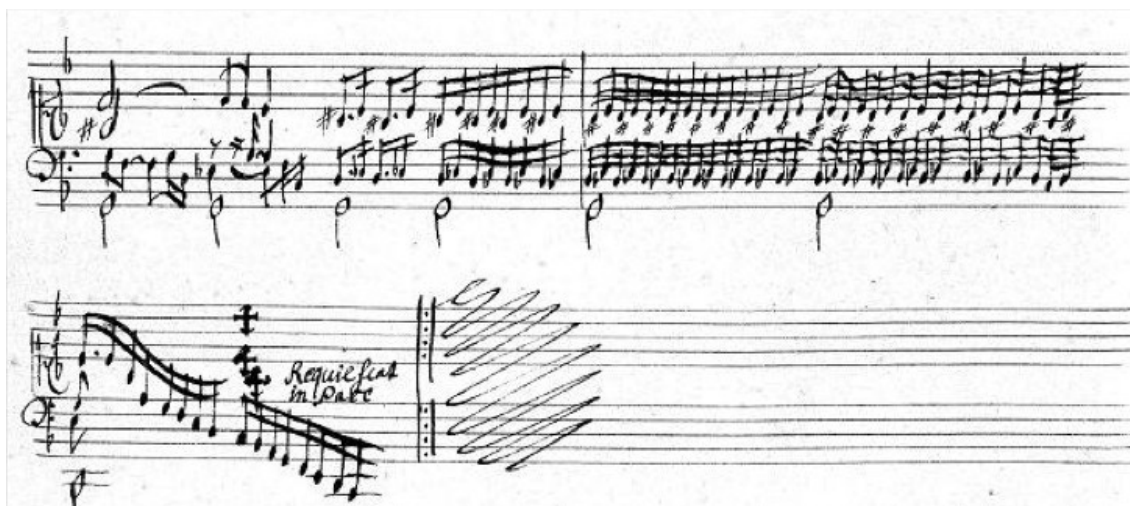
Przykład nr 29 *Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher*(...)FbWV 632a,  
takt 16-18

<sup>127</sup> *Ibidem*, s.53

<sup>128</sup> *Ibidem*, s.54



W manuskrypcie SA4450 ta ciągłość zostaje przerwana przez niezwykle ekspresyjną figurę *ribatutta di gola* połączoną z *gruppo*, które wykonane jest w dwudźwiękach, zapisane dla prawej i lewej ręki<sup>129</sup>:



Przykład nr 30 *Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher*(...)FbWV 632a, takt 16-19, Manuskrypt SA 4450

Nad nutami wieńczącego utwór *catabasis* widnieje napis *Requiescat in Pace* oraz namalowane są obok trzy krzyżyki.

Niezwykły zabieg rozszerzania i ścieśniania przestrzeni dźwiękowej zastosował Froberger w drugiej części utworu. Po dwóch małych gestach wykorzystujących skalę rozszerza on stopniowo ambitus akordów aż do dwóch oktaw i kwinty w takcie dwunastym. Potem stopniowo zmniejsza odległość między skrajnymi głosami, osiągając w połowie taktu czternastego ambitus zaledwie seksty małej. Od tego momentu ponownie zaczynamy rozszerzać akordy aż do końcówki taktu szesnastego, gdzie w głosach skrajnych mamy dźwięki G i b<sup>2</sup>. Zabiegowi temu towarzyszy ostatecznie powtarzana nuta pedałow. W pierwszym przypadku jest to D, w drugim G. W tym drugim przypadku uporczywe i regularne G w basie przywołać może na myśl rodzaj dzwonów pogrzebowych czy marsza żałobnego<sup>130</sup>. Może też symbolizować rodzaj nieuchronności, przeznaczenia, przed którym nie ma ucieczki.

<sup>129</sup> Wollny Peter, *Froberger, Johann Jacob. Toccaten, Suiten, Lamenti, Die handschrift SA 4450 der Sing-Akademie zu Berlin. Faksimile und Übertragung*, Bärenreiter Kassel 2006, s.46

<sup>130</sup> Podobny zabieg zastosował L.Couperin w swoim *Tombeau de Monsieur de Blancrocher* (patrz str.39 niniejszej pracy).

Z tego też powodu wydaje mi się, że fragmenty te wymagają rytmicznej precyzji, która odda ich stanowczy i nieustępliwy charakter.

Wśród ukrytych symboli można znaleźć również takie, które odnoszą się bezpośrednio do lutni i techniki gry na lutni. David Ledbetter wskazuje na dwa z nich<sup>131</sup>. Pierwszy to fakt używania niskiego rejestru lutniowego, drugi to efekt *campanella* zastosowany na początku części B, w cytowanych już wcześniej opadających i wznoszących skalach. Figura ta nie była typową figurą dla klawesynu. Tutaj Froberger wchodzi na kolejny stopień odkrywania walorów brzmieniowych instrumentu, poszerzania jego barwowych możliwości. Na lutni efekt dzwoneczków (*campanelli*) uzyskiwano poprzez taki sposób wykonania skali, aby użyć jak największej ilości strun pustych, przez co oczywiście wzbudzał się bardzo duży rezonans w instrumencie. Taki efekt na klawesynie można osiągnąć, grając bardzo legato, wręcz przetrzymując poszczególne dźwięki skali tak długo, jak tylko się da.

Niezwyczajne nagromadzenie figur retorycznych o mocnych walorach ekspresyjnych w części B oraz zakończenie wykorzystujące tak długą *catabasis* spowodowało, że po raz kolejny stanęłam w obliczu dylematu, jak powinno przebiegać przejście na powtórkę części B. Początkowo podobnie jak w *Lamentation faite sur la (...) Mort de Ferdinand le Troisième (...) FbWV 633* ponownie rozpatrywałam kwestię zastosowania dwóch różnych zakończeń. Tutaj jednak po wielu próbach i wykonaniach koncertowych podjęłam decyzję o niepowtarzaniu w ogóle tej części. Część B jest zdecydowanie dłuższa od części A. Jednak to jej dramatyzm oraz niezwykle nagromadzenie bardzo mocnych i wyrazistych figur retorycznych zdecydowało, aby zagrać ją tylko raz.

### **3.6 *Meditation faite sur ma mort future, la quelle se joüe lentement avec Discretion à Paris 1 May Anno 1660 FbWV 620***

Utwór ten zachował się najprawdopodobniej w co najmniej czterech różnych źródłach i w każdym z nich posiada inny tytuł:

1. *Meditation faite sur ma mort future, la quelle se joüe lentement avec Discretion à Paris 1 May Anno 1660* (znajduje się w manuskrypcie SA 4450).<sup>132</sup>

<sup>131</sup> D.Ledbetter, *Tombeau*, Oxford music online

<sup>132</sup> P.Wollny, *Froberger, Johann Jacob. Toccaten, Suiten, Lamenti. Die handschrift SA 4450 der Sing-Akademie zu Berlin*. Kassel 2006 s.63

2. *Meditation, faist sur ma Mort future la quelle se joue lentement avec discretion* (znajduje się w *Hintze Manuscript*).<sup>133</sup>

3. *Meditation, la quelle se joue lentement avec discretion, faict sur ma mort future* (znajduje się w nieopublikowanej tzw. *French Book* autografie z *Sotheby*).

4. *Allemande* (znajduje się w pierwszym wydaniu *10. Suites de Clavessin Amsterdam 1698*, znanym jako źródło *E Roger*).

Trzy pierwsze wersje opatrzone są dopiskiem na końcu utworu *NB Memento mori Froberger?*<sup>134</sup>:



Przykład 31 końcowe takty *Meditation faite sur ma mort future (...)*, FbWV 620 z *French Book*

Wiele emocji i dyskusji wśród badaczy życia i twórczości J.J.Frobergera wzbudził tytuł znajdujący się w manuskrypcie *SA4450*. Podana dokładna data dzienna oraz miejsce powstania utworu są przedmiotem kontrowersji i sporu. Część badaczy przychyliła się do tezy, że rzeczywiście podana data i miejsce powstania utworu jest jak najbardziej realna. Ja jednak podzielam zdanie Davida Schulenberga, który twierdzi, że daty tej nie można uznać bezkrytycznie. Znajduje się ona bowiem tylko w jednym źródle oraz najprawdopodobniej została dodana dużo później niż powstało samo dzieło. Jest też wielce prawdopodobne, że data ta ma raczej symboliczne znaczenie, tym bardziej, że tytuły oraz dopiski do dzieł Frobergera były często przekazywane tylko drogą ustną i dodawane dopiero po pewnym czasie przez kopistów lub samego kompozytora<sup>135</sup>. Z pewnością jest to jedna z późniejszych kompozycji Frobergera<sup>136</sup> i po raz kolejny fakt istnienia jej w różnych wersjach dowodzi, że kompozytor zapisywał

<sup>133</sup> S.Rampe, *Froberger, Neue Ausgabe samtllicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume III.2 Kassel 2003, s.81

<sup>134</sup> Maguire Simon, *Johann Jacob Froberger. A hitherto unrecorded autograph manuscript*, Londyn 2006

<sup>135</sup> D.Schulenberg, *Recent Editions and Recordings of Froberger and other 17th Century Composers*, *Journal of 17th Century Music*, t. 13, nr 1, 2008, <http://www.sscm-jscm.org/v13/no1/schulenberg.html>, dostęp 23.02.2017, paragraf 5.6

<sup>136</sup> S.Rampe datuje *Medytację* na 1653, *French Book* pochodzi z 1662

wielokrotnie swoje dzieła. *Manuskrypt Hintze* datowany jest na 1653 rok, autograf *French Book* na rok 1662. Najprawdopodobniej dzieło powstało podczas pierwszego pobytu kompozytora w Paryżu w latach 1650-1653<sup>137</sup>. Wszystkie zachowane wersje są niezwykle do siebie podobne<sup>138</sup>. Kilka drobnych różnic dotyczy tylko zapisu łuków. Nie są one znaczące dla ostatecznego kształtu brzmieniowego utworu.

Tytuł *Meditation* pojawia się w zachowanej twórczości Frobergera tylko dwukrotnie<sup>139</sup>. Pomimo, że gatunkowo i stylistycznie jest to utwór przynależny lamentom, warto wiedzieć, że ma on swój literacki odpowiednik. Rebecca Cypess stawia tezę, że „Froberger skomponował muzyczny odpowiednik literackiej *méditation*, łącząc autobiograficzną retrospekcję z religijną kontemplacją śmierci”<sup>140</sup>. Interesujące może też wydać się spostrzeżenie, że utwór ten nie dotyczy wydarzeń z przeszłości, jak to ma miejsce z lamentami czy pozostałymi utworami, którym Froberger nadał tytuł związany z wydarzeniami z jego życia. Jak pisze R.Cypess w swoim artykule: „Froberger kontemplując przyszłą śmierć zestawia ze sobą muzyczną tradycję lamentu z literackim rodzajem nabożnej medytacji”<sup>141</sup>.

I rzeczywiście: jeśli spojrzymy na ten stosunkowo krótki utwór (w *SA4450* składa się on bowiem tylko z siedmiu taktów) znajdziemy tutaj obok zadziwiających połączeń harmoniczych, niespotykane w ówczesnej tradycji klawesynowej tonacje jak i bardzo rzadkie ornamenty. Wszystkie te środki powodują, że charakter tego utworu staje się wręcz metafizyczny. Kompozycja tradycyjnie składa się z dwóch części AB. Tonacja główna to D-dur. Wydawać by się mogło, że część A zakończy się tradycyjnie w tonacji dominanty A-dur. Jednak końcowa kadencja, która wydaje się modulować do E-dur (czyli byłoby to dominantowe połączenie z A-dur), nagle wprowadza dźwięk eis, który jest tercją dominanty w Fis-dur. Dzięki temu niespodziewanemu zabiegowi nagle znaleźliśmy się w tonacji Fis-dur. Tonacja ta niezwykle rzadko była używana w

---

<sup>137</sup> S.Rampe, *Froberger, Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume VI.2 Kassel 2010, s.VII

<sup>138</sup> F.Vinke, *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*, University of the Free State of South Africa 2011, s.339

<sup>139</sup> Drugim utworem o tym tytule jest zachowana w niedostępnym do publicznego wglądu rękopisie *French Book* kompozycja *Meditation, la quelle se joue lentement avec discretion. fait à Madrid sur la Mort future de Son Altesse Serenisme madame Sybille, Duchesse de Wirtemberg, Princesse de Montbeliard*.

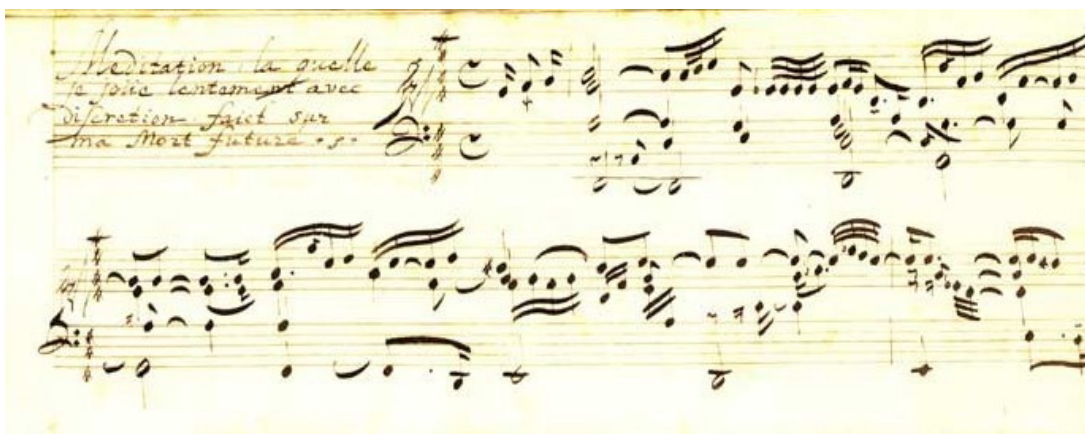
<sup>140</sup> R. Cypess, *Memento mori Froberger? Locating the self in the passage of time*. *Early Music*, vol.40, 2012 s.46

<sup>141</sup> Całość artykułu dotyczy zjawiska czasu i traktowania tego elementu w XVII wieku, niezwykle interesująca jest interpretacja namalowanych rysunków klepsydr, zegarów i innych symboli związanych z czasem i zegarami, które ozdabiają ten utwór w autografie.

XVII wieku. Wśród dziesiątek utworów Louisa Couperina znajdziemy tylko jedną *pavanę*, która jest napisana w tonacji fis-moll. To kolejny argument również na enharmonię, która pojawia się w twórczości Frobergera (pojawienie się dźwięku eis równoważnego z f). Niezwykle rzadki w ówczesnej praktyce akord Fis-dur na koniec części A przenosi nas na chwilę w zupełnie nowy świat barwy klawesynu z XVII wieku. Nawet bowiem w strojach bardziej regularnie temperowanych była to wciąż tonacja niepospolita i niezwykła jak na tamte czasy. Końcówka pierwszej części jest tym bardziej nieoczekiwana, że cały plan harmoniczny z części A nie zapowiada takiego zakończenia. Kompozytor obraca się znowu w tonacjach bliskich do tonacji głównej; znajdziemy tutaj obok akordu D-dur następujące akordy: G-dur, A-dur, E-dur (e-moll), H-dur (h-moll). Część B rozpoczyna się akordem fis-moll i kompozytor bardzo szybko wraca do tonacji dominanty, czyli do A-dur. Następnie poprzez ciąg połączeń dominantowo-tonicznych H-dur do e-moll, A-dur do D-dur, E-dur do A-dur osiągamy ostateczną kadencję w D-dur. Takie krążenie po wielu tonacjach i zestawianie ze sobą nietypowych akordów może być symbolem błądzenia, wędrowania myśli po swobodnych, nieutartych szlakach. Tak jak w pozostałych *Lamentacjach* harmonia wyznaczała nam początek i koniec gestu muzycznego, tak tutaj poprzez stosowanie łańcuchów harmoniczných (szeregu połączeń dominantowo-tonicznych) i braku wyraźnych zakończeń kadencyjnych gesty te nie są tak wyraźnie oddzielone, nachodzą często na siebie, koniec jednej myśli muzycznej jest zarazem początkiem nowej. Narracja utworu jest przez to bardzo gęsta i intensywna. Warty również podkreślenia jest niezwykle niski rejestr utworu, niespotykany w pozostałych kompozycjach Frobergera. Tylko w kilku miejscach Froberger wychodzi poza oktawę jednokreślną i to tylko na krótkie momenty. Najwyższy dźwięk *Medytacji* to e<sup>2</sup> osiągnięte przez *tiratę* w takcie piątym.

Nie znajdziemy tutaj tak wiele figur retorycznych jak w innych *Lamentacjach*: tylko jedna *tirata* (w takcie piątym), po której następuje bardzo duży skok w dół, tylko jedno *esclamazione* znajdujące się zaraz na początku utworu. To ostatnie poprzedza bardzo nietypową figurę dla muzyki instrumentalnej, ozdobnik wywodzący się z włoskiej muzyki wokalne – tzw. *trillo*. Ornament ten polegał na repetycji tego samego dźwięku, poprzez zastosowanie stopniowego *accelerando*. Efekt jest niezwykle ekspresyjny, gdyż kompozytor zastosował go na nucie wprowadzonej

przez półton chromatyczny w dół (cis<sup>1</sup> przechodzi na c<sup>1</sup>)<sup>142</sup>:



Przykład 32 *Méditation faite sur ma mort future (...)*, FbWV 620, Autograf Sotheby

Pomimo jednak tak nielicznych ozdobników pełniących zarazem rolę figur retorycznych *Medytacja* ta jest niezwykle ekspresyjna. Myślę, że to efekt współdziałania dwóch elementów – harmonii i rytmiki. Ta ostatnia jest niezwykle skomplikowana i kompleksowa. Tak jakby element rytmiczny również miał bardzo duże znaczenie dla retoryki. Zapisany rytm punktowany pojawia się bardzo często. Widzimy go m.in. w figurze *saltus duriusculus*, czasami w postaci zwykłej, a czasami odwróconej, jako rytm lombardzki. W tym przypadku został on poprzedzony skalą wznoszącą zapisaną również z zastosowaniem rytmu punktowanego (sugerującego wykonanie tego pochodu *inégal*)<sup>143</sup>:



Przykład nr 33 *Méditation faite sur ma mort future (...)*, FbWV 620, takt 4

Fakt wykorzystania w notacji rytmicznej tak wielu detali może być wskazówką, że kompozytorowi bardzo zależało jednak na dokładnym przekazaniu idei frazowania poszczególnych gestów. Jednak zapewne sam Froberger jak i jego bliscy zdawali sobie z pewnością sprawę, że notacja nie odda wszystkich niuansów i aspektów interpretacji. Ten właśnie utwór księżna Sybilla wspomina w liście do Constantijna

<sup>142</sup> Maguire Simon, *Johann Jacob Froberger. A hitherto unrecorded autograph manuscript*, Londyn 2006

<sup>143</sup> S.Rampe, *Froberger; Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter, Volume VI.2 Kassel 2010, s.70

Huygensa, pisząc po śmierci kompozytora<sup>144</sup>: „Chciałabym zagrać Panu *Memento mori Froberger* tak dobrze, jak tylko potrafię. Caspar Griefffgens, organista z Kolonii, również grywał ten utwór i nauczył się go od Frobergera, nuta po nucie. Trudno jest odkryć interpretację [medytacji] z zapisu.” I zaraz potem dodaje, że „zgadza się z opinią Pana Griefffgensa, że ktokolwiek nie uczył się grać tych utworów od samego Pana Frobergera nie może ich zagrać z prawdziwą *Discretion*, jak to czynił sam Froberger”.

---

<sup>144</sup> R.Cyppes, op.cit.

## Zakończenie

W badaniach swoich skupiłam się na poszczególnych elementach interpretacji *Lamentacji* i *Medytacji* J.J.Frobergera oraz analizie formalnej tych utworów. Próbowałam znaleźć i określić te elementy, które powodują, że kompozycje te są przełomowe i fenomenalne w swoim rodzaju. Froberger pisze prawie wszystkie swoje *Lamentacje* w formie zaczerpniętej z muzyki lutniowej - *Allemande grave*. Wydaje się jednak, że forma ta jest dla kompozytora jedynie pretekstem do zapisania utworu o charakterze improwizacyjnym. W większości kompozytor zachowuje dwuczęściowość prostą, z repetycją obu części, w większości przypadków respektuje również plany tonalne charakterystyczne dla *Allemande*, jednak ani kreski taktowe, ani symetria obu części nie jest już przestrzegana. Kompozycje naładowane są tak dużą ilością figur retorycznych oraz tak dużym ładunkiem emocjonalnym, że w zasadzie rozsadzają formę lutnistów francuskich. Ta zdaje się być tylko pretekstem, ramą, w której Froberger mógł zapisać swój materiał muzyczny. Świadczyć może o tym fakt, że dla *Lamentation faite sur la (...) Mort de (...) Ferdinand le Troisième (...) FbWV 633* wybiera formę *pavany*, najprawdopodobniej ze względów symbolicznych. Nie wydaje się również, aby zamierzeniem kompozytora było umiejscowienie *Lamentacji* w konkretnym cyklu suity. Utwory te, co prawda, są najczęściej umieszczone przez kompozytora na początku cyklu, ale fakt, że pozostałe części były czasami zmieniane i bywają w niektórych przypadkach różne w zależności od źródła, może wskazywać, że nie były one ściśle jeszcze komponowane w aspekcie układu cyklicznego. Ten aspekt może być również punktem wyjścia do nowych badań nad twórczością Frobergera.

Język harmoniczny w *Lamentacjach* i *Medytacjach* jest silnie zindywidualizowany. Froberger co prawda zachowuje plany tonalne kompozycji dwuczęściowych, ale potrafi też czasami złamać reguły i zastosować niespotykane następstwa harmoniczne – tak jak się to dzieje w *Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisième, (...) FbWV 633* czy też *Meditation faite sur ma mort future (...) FbWV 620*. Język harmoniczny kompozytora zdaje się czerpać ze wszystkiego, z czym zetknął się w swojej praktyce - znajdziemy tutaj bardzo częste stosowanie kadencji frygijskiej charakterystycznej dla kompozycji lamentacyjnych, wprowadzanie wielu opóźnień w akordach, najczęściej



opóźnienia seksty przez septymę w przewrotach sekstowych, tworzenie łańcuchów następstw akordów w relacji D-T, maksymalne wykorzystanie dysonansów – trytonu oraz półtonu chromatycznego.

Bez wątpienia utwory te mają bardzo silne związki z muzyką wokalną. Relacje takie można, co prawda, wykazać również w ówczesnych *toccatach* innych kompozytorów, ale takiego nagromadzenia i bogactwa wykorzystanych figur charakterystycznych dla włoskiej i francuskiej muzyki wokalne nie znajdziemy u żadnego innego kompozytora. Operowanie retorycznymi figurami muzycznymi i traktowanie ich jako swoistego rodzaju gestu muzycznego jest czymś nowatorskim. Ornamenty zapisane przez kompozytora również podporządkowane są retoryce. Ozdobniki tutaj nie mają charakteru wirtuozowskiego, są raczej nośnikiem afektu, ekspresji, mają wyrażać emocje.

Kolejny istotny aspekt to brzmienie i faktura tych utworów. Napisane są w lutniowym *style brisé*, który zdominował klawesynowe kompozycje francuskie w XVII wieku. Jednak i tutaj Froberger stara się iść o krok dalej, wykorzystując technikę gry na lutni przenosi figury i zwroty charakterystyczne dla tamtego instrumentu na obszar klawiatury. W swoich utworach wykorzystuje do maksimum skalę całego instrumentu, w zależności od potrzeb pisze w bardzo niskich jak i wysokich rejestrach instrumentu.

Z całą pewnością utwory Frobergera o charakterze lamentacyjnym są silnie zakorzenione w muzyce improwizowanej. Świadczą o tym nie tylko wskazówki kompozytora *avec discretion*, ale również istnienie różnych wersji tego samego utworu. Dzięki tym utworom możemy dzisiaj wyobrazić sobie jak doskonałym improwizatorem i klawesynistą był Froberger. Tutaj też możemy doszukiwać się początków drogi obranej przez kolejne pokolenia klawesynistów piszących w stylu określanym później jako *stylus fantasticus*.

Utwory o charakterze lamentacyjnym Johanna Jakoba Frobergera stanowią unikalne zjawisko nie tylko w twórczości samego kompozytora, ale również w całej historii muzyki klawesynowej. U żadnego innego kompozytora nie znajdziemy takiego nagromadzenia lamentów czy medytacji. Z całą pewnością to właśnie w tych dziełach kompozytor najpełniej wykorzystuje wszystko to, z czym zetknął się podczas wielu swoich podróży i inspirujących spotkań z innymi muzykami. Analizując i przyglądając się bliżej tym kompozycjom, zauważyłam, że kompozytor nie tylko świetnie operuje

środkami kompozytorskimi, które zastał i dogłębnie poznał, ale wykorzystuje je do maksimum. Froberger osiąga granice możliwości nie tylko samej formy utworu, ale również i instrumentu, jego możliwości brzmieniowych czy fakturalnych. Odkrywa on na nowo możliwości kolorystyczne klawesynu, definiuje jego idiom, nadaje mu nowy wymiar i znaczenie. Wiemy, że kompozytor pisał doskonale w technice *prima prattica*, to właśnie te dzieła znajdziemy w notatkach muzycznych J.S.Bacha, jednak bez wątplenia to właśnie w *Lamentacjach* najpełniej uwidacznia się geniusz Johanna Jacoba Frobergera.

## Bibliografia

Apel Willi, *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington 1972.

Bent Ian, *Notation*. Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com.wagtail.uovs.ac.za/subscriber/article/grove/music/20114pg7>, dostęp 8 marca 2015.

Buelow George, *Figures, theory of musical*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/09625>, dostęp 8 marca 2015.

Burchmore Bruce, *Fleury, Charles, Sieur de Blancrocher*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/44206>, dostęp 8 marca 2015.

Caldwell John, *Toccata*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/28035>, dostęp 10 marca 2015.

Caldwell John, *Sources of keyboard music to 1660*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26298>, dostęp 10 marca 2015.

Cypess Rebecca, *Esprimere la voce humana. Connections between vocal and instrumental music by Italian composers of the early seventeenth century*, Journal of Musicology 2010, t.27 nr 2.

Cypess Rebecca, *Memento mori Froberger? Locating the self in the passage of time*, Early Music, 2012, t.40 nr1.

Fortune Nigel, *Sprezzatura*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26468>, dostęp 16 marca 2015.

Frescobaldi Girolamo, *Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni Magnificat, Gagliarde, Correnti et Altre Partite D'Intavolatura di Cimbalo et Organo*, Milano 1979.

Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 2002.

Hammond Frederick & Silbiger Alexander, *Frescobaldi, Girolamo Alessandro*. Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.wagtail.uovs.ac.za/subscriber/article/grove/music/10219>, dostęp 8 marca 2015.

Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995.

Hogwood Christopher, *Frescobaldi o sztuce wykonawczej*, Canor nr 17, Toruń 1997.

Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.

Ledbetter David, 1987. *Tombeau*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26298>, dostęp 10 marca 2015.

Lindley Mark, *Temperaments. Equal temperament to 1735*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738>, dostęp 6 lipca 2017..

Maguire Simon, *Johann Jacob Froberger. A hitherto unrecorded autograph manuscript*, London 2006, <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v13/no1/maguire.html#edn15>, dostęp 8 marca 2015.

Moncond'huy Dominique, *Le tombeau poétique en France*, La Licorne nr 29, Poitiers 2005, <http://testjc.edel.univ-poitiers.fr/sommaire.php?id=1561>, dostęp 6 lutego 2016.

Moroney Davitt, *The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes*. Early Music, Vol. 4, No. 2, Oxford University Press 1976.

Nettl Bruno, *Improvisation*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738>, dostęp 8 marca 2015.

Pociej Bohdan, *Klawesyniści francuscy*, Kraków 1969.

Pociej Bohdan, *Rozważania o formie w epoce baroku*, Canor nr 2, Toruń 1995.

Pociej Bohdan, *Drogi do Bacha (5) Klawesyn*, Canor nr 33, Toruń 2001.

Pociej Bohdan, *Klawiatura-dźwięk-forma (zarys rozwoju muzyki klawesynowej)*, Canor nr 4, Toruń 1994.

Radojev Jelena, *Historically Informed Practice for Early Keyboard Instruments*, 2005, <http://www.meantone.altervista.org>, dostęp 8 marca 2015.

Rampe Siegbert, *Froberger. Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.III.1, Bärenreiter Kassel 2005.

Rampe Siegbert, *Froberger. Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.III.2, Bärenreiter Kassel 2005.

Rampe Siegbert, *Froberger. Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.IV.2, Bärenreiter Kassel 2003.

Rampe Siegbert, *Froberger. Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.VI.1, Bärenreiter Kassel 2010.

Rampe Siegbert, *Froberger. Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, tom.VI.2, Bärenreiter Kassel 2010.

Rosand Ellen, *Lamento*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/15904>, dostęp 8 marca 2015.

Sabatier Francois, *Miroirs de la musique*, tom I, Libraire Artheme Fayard 1998.

Schott Howard, *Froberger, Johann Jacob*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/10298>, dostęp 8 marca 2015.

Schulenberg David, *Recent Editions and Recordings of Froberger and other 17th Century Composers*, Journal of 17th Century Music 2008, vol 13, nr 1, <http://www.sscm-jscm.org/v13/no1/schulenberg.html>, dostęp 23.02.2017.

Sharp G.P., *J. J. Froberger: 1614-1667: A Link between the Renaissance and the Baroque*. The Musical Times Publication, Vol. 108, No. 1498.

Silbiger Alexander, *Keyboard music before 1700*. New York 2004.

Tilmouth Michael, Ledbetter David, *Tombeau*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/28084>, dostęp 8 marca 2015.

Van Asperen Bob, *A New Froberger Manuscript*. Journal of 17th Century Music, t.13, nr 1, <http://sscm-jscm.org/v13/no1/vanasperen.html>, dostęp 15.03.2015.

Vinke Linda Frances, *Madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*, Bloemfontein 2011.

Wesołowski Franciszek, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, Zeszyty Naukowe Wrocławskiej Akademii Muzycznej, Wrocław 2003.

Wilson Blake, *Rhetoric and music*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/43166>, dostęp 8 marca 2015.

Wollny Peter, *Froberger, Johann Jacob. Toccaten, Suiten, Lamenti, Die handschrift SA 4450 der Sing-Akademie zu Berlin. Faksimile und Übertragung*, Bärenreiter Kassel 2006.

Yearsley David, *Froberger's Travels*, Counterpunch 2009,

<http://www.counterpunch.org/2009/09/25/froberger-s-travels>, dostęp 8 marca 2015.

Zawistowski Piotr, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*,  
<http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf>, dostęp 15  
marca 2017.

## Summary

### **Harpsichord *Lamentations* and *Meditations* by Johann Jacob Froberger – the phenomenon of composition from the perspective of performance.**

Ever since the beginning of my harpsichord career, Johann Jacob Froberger's plaintive music has been in the focus of my interests. It is there that the development of the idiom of the harpsichord, that took place in the 17<sup>th</sup> century, is best visible. The phenomenon of these pieces and their groundbreaking character is the main subject of my research. A recording of chosen *Lamentations* and *Meditations*, along with the description of the work of art, on a CD titled *Memento mori Froberger*, is the result of the research.

The thesis is divided into three chapters. The first chapter concentrates on Johann Jacob Froberger himself. I present historical facts from the composer's life, with special focus on those that had a decisive influence on the shape of his works (journeys, a stay in Rome and studies under G. Frescobaldi, journeys to England, France and Spain). I also mention Froberger's meetings with eminent artists of his time. These meetings had a direct or indirect influence on his life and work. Among those of significant importance were: Girolamo Frescobaldi, Louis Couperin, Denis Gaultier, Contantijn Huygens, Duchess Sybilla or Athanasius Kircher. The latter part of this chapter concerns the harpsichord works of J.J. Froberger. I outline the general character of the composer's works, with special focus on plaintive forms.

The second chapter was devoted to the instrumental lament of the 17<sup>th</sup> century, its origin, history and manifestations. Vocal laments of the Middle Ages and Renaissance in various areas of Europe take the shape of various forms as well as titles. I mention the most important ones, with Italian *lamenti*, French *déplorations*, which had a direct influence on the creation of an instrumental lament. Examples of French lute pieces – *tombeaux* – and harpsichord lamentation-style forms that took their origin in French lute music can be found here. I also ventured to define the role and place of Froberger's *Lamentations* in comparison with other works of this type from his time. For that reason, a very detailed analysis of *Tombeau de Monsieur de Blancrocher* by Louis Couperin is presented here.

The third chapter includes an introduction with a detailed discussion of all elements of my interpretation, and subsections where I analyse and describe

interpretations of the individual pieces. The key elements for those pieces, i.e. rhetoric, form, texture and harmonic language, are analysed thoroughly. The avant-garde character and the phenomenon of Froberger's compositions result from these elements. In each of them, the composer fully uses everything that he encountered during his numerous journeys around Europe. In addition, he enriches them with his own, inimitable character. He does not fear experiments with the form or harmony that he encountered. These compositions are filled with countless rhetoric means. Although Froberger transcribes his compositions in the mensural notation, his verbal instructions to play them *avec discretion* show us that these works have their roots in improvised music and are strongly connected with it. Another vital factor is the sound and texture of these pieces. They are written in the lute *style brisé* that dominated French harpsichord compositions of the 17<sup>th</sup> century. However, even here Froberger takes a step further – using the lute-playing technique, he transfers music figures and expressions characteristic for that instrument to the keyboard; depending on his needs, he writes in both very low and high tessitura of the instrument. He discovers anew the colouristic possibilities of the harpsichord, defines its idiom and attributes a new dimension and significance to this instrument.

An integral part of this thesis is the enclosed CD with the following compositions by J.J. Froberger:

*Partita in a FbWV 630: Plainte faites a Londres pour passer la Melancholie la quelle se joüe lentement et à discretion, Courante, Sarabande, Gigue.*

*Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisième, et se joüe lentement avec discretion FbWV 633.*

*Partita in g FbWV 614 : Lamentation sur ce que j'ay esté volé, et se joüe fort lentement, à la discretion, sans obserueur aulcune mesure, Courante, Sarabande, Gigue.*

*Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme Roy des Romains 1654, et se joüe lentement avec discretion FbWV 612.*

*Affligée et Tombeau sur la Mort de Monsieur Blanchrocher, fait à Paris, et se joüe bien lentement et à la discretion FbWV 632a.*

*Meditation faite sur ma mort future, la quelle se joüe lentement avec Discretion à Paris I May Anno 1660 FbWV 620.*

keywords:

Froberger, lamentations, harpsichord music of the 17<sup>th</sup> century.



## Informacje o załączonej płycie CD

Spis utworów:

**Johann Jacob Froberger (1616 – 1667)**

Partita in a, FbWV 630:

1. Plainte faite a Londres pour passer la Melancholie (...) 4'20
2. Courante 1'29
3. Sarabande 2'29
4. Gigue 1'18

5. Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisiesme (...), FbWV 633 6'48

Partita in g, FbWV 614

6. Lamentation sur que j'ay esté volé (...) 5'27

7. Courante 1'21
8. Sarabande 1'41
9. Gigue 1'17

10. Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste, Ferdinand le Quatresme Roy des Romains 1654 (...), FbWV 612 5'22

11. Affligée et Tombeou sur la Mort de Monsieur Blanchrocher, fait à Paris (...), FbWV 632a 4'53

12. Meditation faite sur ma mort future (...), FbWV 620 4'17

Nagrania dokonano na instrumencie Martina Skowroncka z 1977 (Bremen, kopia J.Ruckersa).

Nagranie zostało zrealizowane w Kopenhadze we Frederiksberg Slotskirke w dniach 5 - 7 kwietnia 2016 roku.

Przygotowanie klawesynu: Allan Rasmussen

Realizator nagrania: Allan Rasmussen

Montaż i mastering: Cezary Borowski